



# Experiencias Vivas

Publicación seriada en diálogo de saberes

Edición #2 / Marzo de 2021 / Medellín - Colombia

**Experiencias y metodologías  
biográfico-narrativas**



**POMOTE**  
Centro de estudios

Centro de Estudios con Poblaciones,  
Movilizaciones y Territorios -POMOTE-  
Vicerrectoría de Investigaciones de la  
Universidad Autónoma Latinoamericana

## Experiencias Vivas

Publicación seriada en diálogo de saberes

ISSN: 2744-9254

Edición #2 - Marzo de 2021

### Editores generales

Ángela Garcés Montoya  
Leonardo Jiménez García

### Comité editorial

Alexandra Agudelo López  
Ángela Garcés Montoya  
Leonardo Jiménez García

### Autores

Alexandra Agudelo López  
Ángela Garcés Montoya  
Carlos Castaño Moncada  
Edisson Cárdenas  
Francisco Murillo  
Luz Adriana Hincapié Gómez  
Mari Luz Sepúlveda  
Tatiana Roza  
Víctor Hugo Jiménez Durango  
Viviana Carmona Agudelo  
Yasmín Viviana Garavito  
Yurilena Velásquez López

### Diseño y diagramación

Yurilena Velásquez López

### Fotografías

Aportes de los colectivos Mesa de Rock de Tunjuelito,  
Corporación Ciudad Comuna, Víctor Hugo Jiménez,  
y del archivo del Centro de Estudios POMOTE.

### Foto portada

Actividad de la Escuela de Comunicación  
Comunitaria - Corporación Ciudad Comuna

**EXPERIENCIAS VIVAS** - Publicación seriada del Centro de Estudios con Poblaciones, Movilizaciones y Territorios es una publicación seriada que surge con el ánimo de generar espacios de diálogo de saberes y de pensamiento crítico, aportando a la divulgación de conocimientos, reflexiones y experiencias que tanto en el ámbito académico como en movimientos y colectivos sociales en diversos territorios de Colombia están aportando a la resignificación y fortalecimiento de prácticas sociales a través de la sistematización de experiencias, que aportan a la resignificación de los saberes locales como bienes comunes, y a la generación de procesos investigativos colaborativos e incluyentes sustentados en diseños metodológicos y formativos en los que dialogan el enfoque crítico social, la IAP, y la educación popular. Esta publicación seriada pretende aportar a la preservación de las prácticas sociales desde las que se construyen alternativas para el bien vivir en los territorios y que aportan a la desmercantilización de las relaciones academia-comunidad.

Descarga libre de la revista en:

[experienciasvivas.com](http://experienciasvivas.com) · [cestudiospmt.unaula.edu.co](http://cestudiospmt.unaula.edu.co)

Universidad Autónoma Latinoamericana  
Vicerrectoría de Investigaciones  
Centro de estudios con Poblaciones, Movilizaciones y Territorios  
[cestudiospmt@unaula.edu.co](mailto:cestudiospmt@unaula.edu.co)  
PBX: +57 (4) 511 21 99 Ext. 501  
Carrera 55 N° 49 - 51  
Bloque Principal - primer piso

Los textos publicados son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



### Atribución-NoComercial-SinDerivadas

4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Esta licencia permite compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato bajo los siguientes términos:  
Atribución: debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

NoComercial: no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

SinDerivadas: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.



# EDITORIAL

La presente edición **Experiencias Vivas** surge con el ánimo de aportar al reconocimiento de algunas experiencias sociales y organizativas y los procesos investigativos con los que el Centro de Estudios con Poblaciones, Movilizaciones y Territorios -POMOTE de la Universidad Autónoma Latinoamericana ha venido generando tejidos colaborativos desde la investigación y la Sistematización de Experiencias. Pensamos y realizamos esta edición reconociendo la importancia de destacar la gran riqueza de procesos que desde diversos ámbitos y territorios promueven iniciativas de educación, movilización, participación y producción de conocimiento teniendo como ejes articuladores metodologías en las que se ponen en diálogo las expresiones artísticas y estéticas, las narrativas, y el reconocimiento del valor de los relatos de vida. En esta perspectiva, las páginas del segundo número de Experiencias Vivas presentan un valioso repertorio de vivencias, procesos colectivos, recursos metodológicos y posibilidades de repensar la investigación y la producción de conocimiento que se potencian desde las experiencias y metodologías biográfico-narrativas.

Para el POMOTE, el diálogo con las narrativas y la adopción de metodologías biográfico-narrativas representan una alternativa ético-política que implica asumir retos claves en el diseño y desarrollo de nuevos procesos investigativos, de experimentación metodológica y sistematización de experiencias sociales que pasan por:

- Aportar a la superación de las dicotomías, rupturas y compartimentaciones entre el mundo social, y el mundo académico, entre los escenarios de creación y los escenarios de producción del saber. En otras palabras, podemos generar conocimiento desde la generación de narrativas y desde el diálogo con formas de ser, expresar, sentir y plasmar visiones del mundo.
- Fomentar el uso de técnicas y metodologías biográfico-narrativas debe implementarse con mayor convicción en proyectos y experiencias de investigación con el ánimo de ir superando los excesos de codificación, conceptualización e interpretación de los relatos, las vivencias y las historias de vida que nos permiten comprender desde puntos de vista particulares diversas experiencias y procesos sociales que hacen posibles los cambios sociales en diversos contextos.



- Vincular la generación de narrativas y de expresiones estéticas, artísticas y performáticas como elementos constituyentes de nuevas maneras de concebir la generación y la apropiación social de conocimientos, y a la vez concebirlas como escenarios para el diálogo de saberes y la construcción de sentidos compartidos sobre la vida y la sociedad.

Encontrarán entonces en estas páginas, las reflexiones aportadas por protagonistas de experiencias sociales e investigativas que han asumido con convicción el reto de producir conocimiento desde el diálogo con narrativas, expresiones artísticas y relatos de vida. En esta perspectiva, la experiencia del Festival Musical Tunjuelito Rock nos enseña cómo la música puede erigirse como una expresión que cohesiona, articula, teje los vínculos de las juventudes de Tunjuelito con el territorio, con la vida, con la búsqueda de la paz y el fortalecimiento de la cultura como un legado de las comunidades. Con la Escuela de Comunicación Comunitaria de la Corporación para la Comunicación Ciudad Comuna comprendemos como pueden generarse diseños armónicos y descompartmentados que nos permiten poner en diálogo principios éticos de la educación popular, metodologías de investigación acción y producción de medios y narrativas con profundo sentido social y comunitario.

Desde el lugar de la investigación, las reflexiones aportadas por los realizadores del proyecto investigativo Ciudad Graffiti nos invitan a reconocer la importancia de narrar experiencias artísticas colectivas vitales en clave de memoria, y cómo la Ciudad Graffiti, como un conjunto de expresiones y sentires sobre la ciudad de Medellín, constituye una cartografía de múltiples narraciones que nos permiten comprender conflictividades, contradicciones y alternativas de vida que comparten las y los jóvenes de la ciudad a partir de su arte.

El texto sobre técnicas de investigación biográfico-narrativas es un claro aporte para clarificar (tanto para el ámbito investigativo como el comunitario) cómo se piensan, diseñan e implementan diversas técnicas que nos permiten potenciar el diálogo de subjetividades, el encuentro con la palabra, el sentir y el disenter potenciendo el sentido de las narraciones individuales y colectivas. En otras palabras, este texto expresa un marco de posibilidades para repensar los diseños metodológicos en investigación social y en sistematización de experiencias que se potencia desde el uso de las técnicas biográfico-narrativas.

Finalmente el texto relatos de vida en la constitución de subjetividades nos permite profundizar en el reconocimiento del valor y la potencia que está presente en los relatos de vida como metodología de conversación, de reconocimiento de dimensiones del ser y como posibilidad de reconstruir y dialogar con trayectos de vida.

Esperamos que esta edición compartida por el POMOTE aporte a la revitalización de las experiencias sociales e investigativas que en todas las regiones de Colombia generan conocimiento entretejiendo sentidos de la vida, expresiones de resistencia, de organización y movilización social que se construyen en un diálogo permanente de narrativas, expresiones artísticas e innovaciones metodológicas. ■

# CONTENIDO

## Bitácoras de experiencias vivas

### 9

#### FESTIVAL TUNJUELITO TERRITORIO ROCK: EL ESCENARIO DETRÁS DEL ESCENARIO

##### MESA LOCAL DE ROCK DE TUNJUELITO Y ESCUELA POPULAR DE ROCK TUNJO ROCK

- 10 Sobre la metodología de nuestra experiencia de sistematización
- 10 La metodología implementada
- 12 El escenario detrás del escenario: territorio, arte y educación, una apuesta desde el rock.
- 15 El territorio es nuestro: Festival Tunjuelito Rock
- 18 Síntesis reflexiva

### 21

#### METODOLOGÍAS VIVAS, DINÁMICAS Y REFLEXIVAS

##### ESCUELA DE COMUNICACIÓN COMUNITARIA – CIUDAD COMUNA

- 22 Descripción de la metodología implementada
- 23 Algunas dificultades, aprendizajes, reflexiones y anécdotas
- 23 El proceso vivido
- 26 Reflexión e interpretación crítica

## Bitácoras de investigación acción

### 35

#### GRAFFITI, ESPACIO PÚBLICO Y TERRITORIO URBANO RESIGNIFICADO DESDE EL ARTE Y LA RESISTENCIA EN MEDELLÍN 1985 – 2015

- 36 Introducción. A callejear se aprende callejeando
- 36 Historiales graffitificantes
- 39 Por un arte urbano no oficial
- 41 Lo que se sabe (se comparte)
- 42 Lo que se dice con conceptos (otros lo plasman en colores)
- 44 Cruzando el lápiz con el aerosol
- 46 Argumentos grafiteros
- 46 Trazos que no serán en vano
- 59 Uniendo esfuerzos (entre grafiteros, artistas visuales e investigadores)

### 65

#### TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN BIOGRÁFICA-NARRATIVAS: UNA APUESTA POR LA PRODUCCIÓN EMANCIPADORA DE CONOCIMIENTO

- 72 Memoria de un experimento de Mediación biográfica realizado con organizaciones sociales del Departamento de Boyacá.
- 73 Unidades de sentido recuperadas en el ejercicio de mediación biográfica

### 79

#### RELATOS DE VIDA: ENFOQUE Y MÉTODO DE INTERPRETACIÓN COMPRENSIVA

- 81 Epifanías en la constitución de las subjetividades juveniles
- 83 Movimientos subjetivos: encontrar mi “grupo afín”



Bitácoras de

**experiencias**

**vivas**



**encias**

**vas**



**MESA LOCAL DE ROCK DE  
TUNJUELITO Y ESCUELA  
POPULAR DE ROCK TUNJO ROCK**  
Tunjuelito, Cundinamarca

# FESTIVAL TUNJUELITO TERRITORIO ROCK: EL ESCENARIO DETRÁS DEL ESCENARIO

---

**Francisco Murillo**

---

Rockero, soñador, artesano, gestor juvenil y cultural de la escena local de rock de la localidad de Tunjuelito. Miembro fundador del Colectivo Escuela Popular de Rock “Tunjo Rock” y de la Mesa Local de Rock de Tunjuelito. Una persona comprometida con la construcción social del territorio y la ratificación del Acuerdo de Paz desde la cultura rock a través del arte para la transformación. Tecnólogo en Construcciones Civiles y estudiante de Ingeniería Civil de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

icaron1982@gmail.com

---

**Tatiana Rozo**

---

Licenciada en Psicología y Pedagogía y estudiante de la Maestría en Educación en la Universidad Pedagógica Nacional. Su quehacer profesional se ha realizado a través de los procesos de base comunitaria desde la perspectiva de educación popular, acompañamiento a procesos de formación de maestros y en la prevención del Trabajo Infantil en Bogotá. Rockera de corazón y por convicción.

mesalocalderockdetunjuelito@gmail.com

---

**Edisson Alexander Cárdenas Santamaría**

---

Integrante de la Mesa Local de Rock de Tunjuelito. Magister en Educación de la Pontificia Universidad Javeriana. Licenciado en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional. Docente del distrito en la localidad de Usme.

edisson.cardenas2014@gmail.com

---

**Mari Luz Sepúlveda**

---

Mujer Rockera que mueve su cabeza por la vida y la enseñanza. Licenciada en Psicología y Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional, es gestora y líder cultural y social de la localidad de Tunjuelito y miembro de la Escuela y Mesa local de Rock.

maryl248@hotmail.com

Para nuestro proceso se hace necesario plantear caminos que nos lleven a valorar de manera colectiva las experiencias y aprendizajes que se han generado a través de las posturas, decisiones y acciones que hemos realizado como Mesa Local de Rock de Tunjuelito<sup>1</sup>, de la cual hace parte el Colectivo Escuela Popular de Rock Tunjo Rock. Volver sobre nuestras prácticas nos permite entender quiénes somos, qué intencionalidades nos movilizan a nivel político, ético, estético y social, y en este sentido pretendemos desde nuestro proceso de sistematización generar herramientas que nos brinden equipajes pedagógicos para reflexionar sobre los aprendizajes que se han obtenido en nuestro trabajo comunitario y así proyectar nuestra labor.

Nos interesa comprender a través de las voces de los actores de la organización y de la comunidad cuál es la relación que ha tenido el proceso formativo que se desarrolla en el marco de la realización del Festival Local de Rock Tunjuelito Territorio Rock “La ciudad es nuestra”. Por ello, la pregunta que orientó nuestro proceso de sistematización fue:

**¿Qué dicen las prácticas entre el 2014 y 2019 de la relación que tienen los procesos de formación y el Festival Tunjuelito Territorio Rock “La ciudad es nuestra”?**



## Sobre la metodología de nuestra experiencia de sistematización

La metodología participativa que se planteó se centró en recoger los aprendizajes que se han dado en el marco de la relación que existe entre los procesos de formación y el Festival a través de las experiencias de los diferentes actores, para así generar nuevos conocimientos y fortalecer las prácticas comunitarias que se desarrollan.

Los actores que hicieron parte del proceso para la recolección de información fueron: bandas que han participado en el Festival, miembros de la organización, actores institucionales y gestores comunitarios con los que se han realizado articulaciones.

## La metodología implementada

Inicialmente a través del instrumento de línea del tiempo se identificaron los hitos y actores relevantes del proceso del festival. Para ello, se realizaron encuentros de construcción colectiva con las personas que han hecho parte de la organización y con ellas se realizó la reconstrucción histórica de las prácticas y el contexto en el que se ha realizado el Festival. A su vez, se construyó una galería de fotolenguaje para recoger las memorias de la experiencia sistematizada.

Se recolectaron insumos para la sistematización a través del instrumento de entrevista conversacional para reconocer las percepciones de diferentes actores sobre la relación que existe entre el proceso formativo y la realización del Festival. Las categorías de análisis macro de la sistematización que se construyeron fueron las siguientes: **Arte para la transformación** de la cual se desprende la sub-categoría **Sentido Rock-Vida**, la categoría **Educación** que tiene como sub categoría **aprendizajes** y la categoría **Territorio** de la que se derivan las sub categorías **empoderamiento e identidad**. Para efectos del registro, organización y análisis de la información se construyeron matrices que fueron abordadas a partir del empleo de la herramienta *Atlas.Ti*, con la cual se possibilitó la interacción de las diferentes matrices y el respectivo análisis aportando a la visibilización, organización y postulación de aprendizajes.

---

1. La localidad de Tunjuelito es la número 6 del Distrito capital, se encuentra ubicada al sur de la ciudad y su nombre está relacionado con el Río Tunjuelo que atraviesa las localidades de Bosa, Sumapaz, Ciudad Bolívar, Kennedy y Tunjuelito.

Para este proceso se presentaron al menos tres estados, aludiendo a la metáfora musical que podrían caracterizar el proceso de sistematización: **disonancias, notas y acordes**. Para ello, aludimos al concepto de disonancia que se caracteriza por tener notas que se encuentran por fuera de la armonía, es decir, una falta de correspondencia entre los sonidos de un conjunto; las notas que son unidades particulares que al unirse con otras logran un sonido más complejo y duradero; y los acordes que son la unión de notas que funcionan simultáneamente y posibilitan una armonía musical.

### **Disonancias: “verdadero principio dinamizador de la composición”**

El proceso de sistematización implicó realizar encuentros para que desde el diálogo de experiencias de quiénes han hecho parte de la organización se recogieran las percepciones sobre la identidad del Festival: cuáles son las apuestas éticas, políticas y estéticas que caracterizan el desarrollo de este. Se identificó que no todos coincidían en lo que se supone realizamos como organización y que a pesar de llevar varios años en el grupo no estaba tan claro para todos. Las comprensiones sobre el proceso varían según el tiempo en el que se encuentran vinculados los actores a la organización y según, su nivel de participación en la toma de decisiones y en el desarrollo de actividades propias del trabajo comunitario.

Las disonancias permitieron generar diálogos muy nutridos para volver sobre las prácticas y experiencias que se han desarrollado. A su vez, varias de las personas que no estuvieron en el proceso del Diplomado para la Investigación y la Sistematización de Experiencias Vivas con motivo de estos diálogos se sumaron activamente al proceso de recolección de información. Tener la posibilidad de presentar los miedos, inquietudes y proyecciones de cara al proceso permitió reconocer que es muy importante generar acuerdos de sentido, la escritura como elemento para documentar las experiencias realizadas, construir colectivamente la línea del tiempo del Festival y el fotoleguaje, como herramienta de memoria del proceso, son equipajes que generaron nuevos aprendizajes sobre lo que hacemos.

### **Notas: “el mundo del metal y el mundo del punk no es tan oscuro como todo el mundo piensa”. (Público asistente al Festival 2019)**

El rock como cultura marca en definitiva la forma de ser y estar en el mundo para quienes se encuentran inscritos en

ella. Por ello, el Festival Tunjuelito Territorio Rock “La ciudad es nuestra” es una apuesta desde los aprendizajes que ha dejado el proceso de sistematización por reconocer la diversidad musical dentro del género en tarima, propiciar, invitar y recibir en sus espacios de formación y en la realización del mismo la participación de diferentes grupos etéreos, lo cual, ha implicado el encuentro y diálogo intergeneracional, el ejercicio permanente de dar voz a los que se les ha querido acallar: estudiantes, maestros, víctimas de la violencia, población LGBTI, entre otras, en miras de poder aportar a la construcción de la paz en nuestro país.

De igual forma, el apoyo permanente a la causa pro-animista que se ha expresado desde la génesis del Festival en aras de dar respeto a todos los amigos “peluditos” que han tenido que pasar por el maltrato y abandono del hombre.

### **Cada participante de este Festival demuestra que lo oscuro de la ropa que marca la tendencia estética de la escena rock es solo el fondo preciso para que los colores de la libertad, el amor, el respeto y la paz puedan lucir en toda su expresión.**

### **Acordes: “un ejemplo de diversidad y las puertas y las orejas abiertas siempre... Contribuye a la paz y hay que seguirlo haciendo”**

*(banda Los Pedros y El Llanero Bolchevique)*

Los acordes que se tejieron a propósito de la sistematización se concretan en los aprendizajes que ha dejado el proceso en los que se encuentran la percepción del importante papel de lo formativo que se hace en el marco del Festival. Del cual, participan las bandas y la comunidad en general y que posibilitan construir miradas que configuran el rock como herramienta para la transformación social, forma de empoderamiento y construcción colectiva de sentido teniendo en cuenta la realidad de nuestro país, y la paz, la esperanza y la libertad como utopías que se construyen a diario.

El proceso de sistematización de la experiencia del Festival movilizó el interés y apoyo en su realización de actores que hacen parte de la organización del mismo que usualmente no ejercían tanto liderazgo, permitió conocer que hay mu-

cho por decir y comprender sobre los que hacemos y que las herramientas seleccionadas para tal fin: línea de tiempo, foto-lenguaje y entrevista conversacional, ampliaron los niveles de comprensión sobre las prácticas que se desarrollan al interior de la organización del Festival y de los actores que participan en él (artistas, comunidad, actores institucionales y comunitarios).

## **El escenario detrás del escenario: territorio, arte y educación, una apuesta desde el rock**

Un estruendo de guitarra surca los cielos en la localidad sexta de Bogotá, a lo lejos se divisan los cerros tutelares de la ciudad, la tarde de un sábado cualquiera torna su mirada hacia un festival que lleva cinco años realizándose, el Festival Tunjuelito Territorio Rock. Han sido años de trasegar y caminar por el territorio: reuniones, presentación a convocatorias, selección de bandas, salidas de campo, realización de procesos

formativos. En suma, toda una serie de prácticas que confluyen en un Festival que le apuesta a la visibilización del rock como herramienta artística y cultural para la construcción y transformación del territorio, aportando a la reivindicación de los derechos humanos y las causas sociales, constituyéndose en un escenario cargado de sentires, sentidos y significados del cual es importante dar cuenta toda vez que allí, se ven reflejadas las apuestas éticas, estéticas y políticas de un sinnúmero de voces que aportan, desde sus solidaridades y lugares de enunciación, al fortalecimiento de experiencias comunitarias que impactan a nivel local y distrital y permiten leer la ciudad en clave de participación y empoderamiento.

Plantear la metáfora “el escenario detrás del escenario” conlleva a develar el entramado de prácticas que se despliegan en el territorio en términos formativos y sociales las cuales se movilizan de forma paralela a la organización del Festival Tunjuelito Territorio Rock “La ciudad es nuestra” (en adelante el Festival). Por tanto, el proceso de reflexión e interpretación implica estructurar la mirada a partir de los siguientes aspectos: lo histórico y la memoria colectiva; el proceso formativo y la apropiación territorial; el Festival: vivencias y aprendizajes y evaluación, balance y proyección.

**(...) un Festival que le apuesta a la visibilización del rock como herramienta artística y cultural para la construcción y transformación del territorio, aportando a la reivindicación de los derechos humanos y las causas sociales, constituyéndose en un escenario cargado de sentires, sentidos y significados (...)**



## El rock: maestro, viajero y compañero de vida

**“El rock es todo, es mi despertar y mi anochecer”.** *Diana Cañón (URSUS)*

Movilizados alrededor de un hecho puntual como lo fue la quema de la Biblioteca Comunitaria ubicada en el Centro Experimental Juvenil “El viejo Bucanero”, el colectivo Escuela Popular de Rock Tunjo Rock (más tarde articulado a la Mesa Local de Rock de Tunjuelito), inicia un proceso de lectura del contexto y de apropiación territorial cuyo recorrido ya cumple media década. La idea de generar espacios para la visibilización de la escena rock rondaba en las cabezas de los integrantes del colectivo. Más allá de realizar un toque o un concierto, es decir, que unas bandas subieran a tarima, interpretaran sus canciones y todo finalizara, se trataba de poner sobre la mesa la discusión en torno al significado del ser rockero y cuestionar los estereotipos construidos alrededor del mismo, tales como: personas “peligrosas” que visten de negro, toman trago, consumen drogas y arman peleas.

Para la mayoría de integrantes, participes y allegados al proceso, el rock ha sido parte fundamental en sus experiencias vitales. Este hecho implica no sólo escuchar las canciones de este género y asistir a conciertos, toques o festivales, sino también asumir posturas y reivindicar lecturas del mundo a nivel personal y colectivo. Así se puede evidenciar en los siguientes testimonios:

**“Me ha construido como la persona que soy, me hizo abrir los ojos”.** *Nicolle Motta*

**“Este tipo de música entra en las venas, nos mueve desde la niñez”.**

*UFOLOGY*

**“Siempre la música ha sido una fuente de protesta y responde a la opinión de cómo el rockero ve el mundo”.** *Francisco Murillo*

**“El rock tiene procesos significativos muy interesantes académicamente y puede sorprender a algunas personas”.**

*Sandra Fonseca*



En ese orden de ideas, el rock constituye un sentido de vida que se despliega en términos narrativos y vivenciales, evocando la memoria, construyendo identidades y edificando una postura ante el mundo. En suma, generando unas subjetividades que leen la realidad a partir de los aportes que brinda esta expresión artística, expresión que tiene una historia, un bagaje de luchas y resistencias que reivindican la libertad, los Derechos Humanos y la existencia humana en plenitud. Así las cosas, de forma paralela a las dinámicas de gestión y organización propias del Colectivo y la Mesa de Rock, el rock se convierte en un elemento que moviliza a partir de lo individual y lo colectivo, convirtiéndose así en un lugar de confluencia, de diálogo, de participación que se despliega en el territorio y se nutre de lo educativo. Así lo plantean, por ejemplo, Francisco Murillo y Tatiana Rozo, quienes, desde los inicios del proceso, han ubicado sus posturas y discursos en torno a la importancia de poner de relieve este género musical como símbolo de apropiación en y desde el territorio; expresión artística para la transformación social y; portavoz de luchas y resistencias sociales.

En síntesis, **el rock se constituye en el núcleo de una experiencia que se gestó en el compartir de ideas, pensamientos, sueños y expectativas frente al sentido y significado que tiene escuchar, ser y vivir este género musical.** Por tanto, su importancia es vital para comprender el lugar que ocupan los procesos formativos y la realización del Festival.

## **Yo vivo el rock... yo siento el rock: procesos formativos que tejen el Festival**

**“El proceso formativo fue una experiencia sensorial”.** *Soultrack*

Si bien el Festival es un momento crucial y decisivo en el quehacer de la Mesa de Rock, las dinámicas y procesos que le anteceden definen, en gran parte, su realización y puesta en escena. Como pone de relieve Tatiana Rozo, Edisson Cárdenas y Francisco Murillo, lo educativo debe permear el tejido del Festival, brindando los espacios de discusión, permitiendo conocer el territorio y problematizando la realidad. Estos elementos se configuran en un derrotero que tiene como horizonte de sentido sentar una posición ética y política ante el contexto y la realidad social.

El despliegue de herramientas y dispositivos para la formación ofrecen un abanico de posibilidades a los participantes, en su mayoría integrantes de las bandas, para comprender que el Festival no sólo es la interpretación de unos temas musicales sino un proceso de constante enseñanza y aprendizaje. La realización de cine-foros<sup>2</sup>, video conciertos<sup>3</sup>, conversatorios<sup>4</sup>, salidas de campo<sup>5</sup> da cuenta de estos procesos, cuyos aprendizajes se evidencian cuando los participantes plantean lo siguiente:

**“El proceso formativo fue una experiencia sensorial, compartir con las bandas y con las personas. Las personas abrieron sus corazones a los demás participantes”.** *Soultrack*

**“Los temas que se tratan son los que afectan a la realidad, también esto hace que uno pueda ayudar a otras personas”.** *Angela Muñoz*

2. Algunos de ellos son: cine foro en contra de la discriminación y violencia de genero realizados en el marco del Festival y Cine Foro Rock y apropiación Territorial (2017).

3. Video concierto homenaje a David Bowie y a Lemmy Kilmister (). Video Concierto El Titan vive en el corazón de Tunjuelito como homenaje a la memoria y legado de Elkin Ramírez.

4. Conversatorio Rock para Noctámbulos sobre las diferentes narrativas que caracterizan el Rock según diferentes grupos étnicos asociados a la cultura rock (2017), Rock con Verso “Identidad y Resistencia” (2014) y Rock con Verso “Sensibilizando, ando y graficando Tunjuelito”(2015).

5. Biblioteca Gabriel García Márquez-Tunal, Humedal la Libélula, Páramo de Sumapaz, Casa de la Juventud de Tunjuelito, Escuela Comunitaria Caracolí en la localidad Ciudad Bolívar, Cine Mateca Distrital, Universidad Pedagógica Nacional, Centro de Memoria, Paz y Reconciliación y recorridos territoriales.



**“Es muy importante todo lo que tiene que ver con la memoria, creo que es fundamental. Abrir el espectro a otras posibilidades líricas”.** *Round Up Ultra*

El proceso formativo abre posibilidades a nivel educativo y vivencial, siendo un espacio para compartir y aprender con el Otro a partir de los bagajes existenciales, la lectura y problematización del contexto y la realidad social. En suma, se constituye en una potente herramienta que toma el rock como eje generador para leer el territorio y ubicar al arte como una herramienta de transformación y de empoderamiento a nivel local y social. Lo anterior conlleva a instalar discursos que entran a dialogar con las diferentes instituciones públicas y privadas que hacen presencia en la localidad, quienes ven en el trabajo de la Mesa un proceso riguroso y disciplinado, cuya apuesta por la gestión cultural se hace visible y genera eco en la misma. Ejemplo de esto son las convocatorias de las cuales se ha participado: Iniciativas Juveniles locales y distritales, Iniciativas Ambientales y Festivales al Barrio del Instituto Distrital de las Artes- IDARTES.

## **El territorio es nuestro: Festival Tunjuelito Rock**

Luego del proceso de selección de las bandas<sup>6</sup>, el cual es paralelo a lo formativo, se realiza el Festival, suma de esfuerzos, solidaridades, gestiones, recorridos, reuniones, muchos tintos, trasnochadas, y un sinnúmero de particularidades. Se puede afirmar que es un momento culminante más no el fin del proceso en sí, tras la realización del Festival la Mesa de Rock enfila baterías en lo que será el próximo evento, un eterno retorno de dedicación y constancia.

Hacer un recuento de lo que fue cada Festival sería una tarea ardua y esquemática que reduciría la riqueza del mismo a un hecho cronológico basado en una serie de acontecimientos lineales. Si bien se advierten unas dinámicas propias que hacen de los Festivales algo único e irrepetible, con sus anécdotas, imprevistos y aspectos por mejorar, es posible plantear una mirada de conjunto sobre aquello que significa brindar a la localidad de Tunjuelito y a la ciudad de Bogotá un espacio de encuentros, confluencias y solidaridades teniendo como excusa el rock.

---

6. Se han solicitado inicialmente a las bandas interesadas en hacer parte del Festival los siguientes requisitos: formato de inscripción en formato Excel, escrito de máximo una cuartilla en donde se responda a una pregunta teniendo en cuenta la temática del festival, Brochure o EPK y dos audios de su trabajo. Posteriormente, se realiza el proceso de formación de acuerdo a la temática del Festival y finalmente se realizan audiciones en vivo en un lugar abierto al público.

Lo primero que salta a la vista es el tema de la diversidad. Convocar directa o indirectamente a un público tan variado implica romper cierto hermetismo que rodea la escena rock, y sobre todo metal. Al Festival asisten jóvenes, adultos, niños, familias, mascotas, lo cual implica una apertura y, a su vez, una invitación a un proceso de apropiación de espacios culturales comunes donde el arte sea el protagonista y potencie la sana convivencia, el entendimiento y la tolerancia, pilares de una ciudadanía activa. Así lo plantean asistentes y bandas:

**“Sentimos la energía y así mismo nosotros la transmitimos. Era increíble ver niños, adolescentes y adultos de todas las edades festejando y gozándose todo lo que fue el Festival. Que lo vivan con tolerancia y con todo respeto, que valoren el trabajo de los músicos, ellos lo están dando todo para que la gente tenga una fuente de diversidad”.**

*BLAZ D LEZO*

**“He visto muchos niños, la gente en su parche con las mascotas, la bici. El espacio brinda un momento importante en la vida de la gente para acercarse al rock y ver como este asunto no es como el imaginario que se tiene siempre”.**

*Nicolle, público*

**“Ver como los niños nos apoyan, saber que a ellos les agrada esto y recordarle a toda la comunidad que la música es cultura y esto es mucho más que música y todo lo que hacemos lo hacemos con amor”.** *Soultrack*



**“Aprecio por sonidos y gusto propio. A mi hijo le gusta la batería entonces nos pareció interesante que vea”. Johana, público**

Brindar a la localidad y a la ciudad un espacio de diversidad y encuentro con el Otro y lo Otro, conlleva a pensar el Festival en clave de aprendizajes y la forma como estos se enriquecen de las miradas, lecturas y sentidos que cada uno de los participantes le atribuyen a su experiencia en el mismo. Somos protagonistas y espectadores a la vez. La oportunidad de conocer bandas emergentes, el compartir entre las bandas y el público, la visibilización del proceso formativo, el resaltar la apropiación y el empoderamiento en el territorio, el romper estigmas y cuestionar estereotipos, la posibilidad



de generar espacios de construcción de paz, son elementos indiscutibles que hablan del Festival y le otorgan una identidad, posicionándolo como plantea Daniel Torres (Funcionario Alcaldía Local de Tunjuelito):

“No sólo como expresión artística, sino como la posibilidad de construcción y herramienta de transformación. Se puede convertir en un proceso de formación de ciudadanía, arte, incluso de formación personal”.

Formación que camina de la mano de lo educativo, generando, desde, los saberes populares y los conocimientos de la academia, reivindicación de causas sociales. Una lectura histórica de las temáticas sobre las cuales se ha dinamizado el Festival da cuenta de ello, haciendo explícito el hecho que la historia del Festival cuenta la historia de la localidad, la ciudad y el país. Esta unidad dialéctica pone de relieve una voz que desde lo artístico lee la realidad y a su vez es leída por la misma.

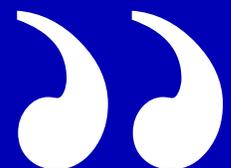
## Síntesis reflexiva

La experiencia comunitaria que se teje en el territorio de la localidad de Tunjuelito da cuenta de una confluencia de

intereses, expectativas, apuestas éticas, estéticas y políticas que se tejen a través de solidaridades y el establecimiento de relaciones con el territorio, la lectura de dinámicas de este, así como de la realidad y el contexto social. En ese sentido tres categorías alimentan el sentido y quehacer de esta experiencia: Arte, Educación Popular y Territorio, cuyo núcleo y eje vertebral es el Rock.

Comprendiendo el Territorio como una construcción social y cultural en el que se asientan memorias, historias, intercambios simbólicos y luchas por la significación, es posible afirmar el mismo como un escenario de lectura de realidades y procesos de empoderamiento toda vez que desde el Arte se despliegan expresiones artísticas y encuentros intergeneracionales que visibilizan apuestas estéticas concretas, cuyos entrecruces con la Educación, asumida como acto político y diálogo de saberes, le otorga un contenido formativo y transformativo que apunta a la reivindicación de causas sociales. Así las cosas, la experiencia, al moverse desde las tres categorías mencionadas proyecta un horizonte de sentido en donde lo político se constituye como un ejercicio de democracia participativa que dialoga con las realidades del país e instalando localmente la escena rock con contenido social. ■

**La oportunidad de conocer bandas emergentes, el compartir entre las bandas y el público, la visibilización del proceso formativo, el resaltar la apropiación y el empoderamiento en el territorio, el romper estigmas y cuestionar estereotipos y, la posibilidad de generar espacios de construcción de paz, son elementos indiscutibles que hablan del Festival y le otorgan una identidad**



# LÍNEA DE TIEMPO

2014

**365 DÍAS DE ROCK**  
Iniciativas Juveniles  
Talleres formativos  
Tunjo Fest  
Alcaldía Petrosky

2019

**PREPARACIÓN V FESTIVAL**  
"Festival de la Juventud"  
Implementación de los  
acuerdos de paz  
Alcaldía Peñalosa

2013

**FESTIVAL DEL FÉNIX**  
Quema de la Biblioteca  
comunitaria  
"Festival de Fénix"

2015

**CREACIÓN MESA LOCAL DE ROCK**  
"Rock por la vida"  
"Metal por la paz y en  
memoria de los caídos"  
Referendo antitaurino  
Alcaldía Petrosky

2018

**RECONOCIMIENTO MESA (DARTES)**  
**(INTEGRACIÓN SOCIAL)**  
Acuerdo de paz  
Alcaldía Peñalosa

2016

**FESTIVAL IE-CHO**  
Iniciativas ambientales  
2do Festival Tunjuelito  
Soberanía alimentaria  
Alcaldía Petrosky

2017

**3er FESTIVAL DE ROCK TUNJUELITO**  
Festival en solidaridad con  
los movimientos sociales y  
populares  
Alcaldía Peñalosa

WE WILL  
**ROCK**  
YOU





**CORPORACIÓN PARA LA  
COMUNICACIÓN CIUDAD COMUNA**  
Medellín

# METODOLOGÍAS VIVAS, DINÁMICAS Y REFLEXIVAS

SISTEMATIZACIÓN DE LA  
EXPERIENCIA DE LA ESCUELA DE  
COMUNICACIÓN COMUNITARIA DE  
CIUDAD COMUNA 2013-2017



---

**Yasmín Garavito**

---

Comunicadora Social, co-fundadora  
Corporación Ciudad Comuna

[yasminvivanagz84@gmail.com](mailto:yasminvivanagz84@gmail.com)



---

**Yurilena Velásquez López**

---

Diseñadora gráfica, co-fundadora de la  
Corporación Ciudad Comuna

[yurivelasquezlopez@gmail.com](mailto:yurivelasquezlopez@gmail.com)

La experiencia de la sistematización de la Escuela de Comunicación Comunitaria de Ciudad Comuna surgió como resultado de la participación de la organización en la primera versión del Diplomado en Investigación y Sistematización de Conocimientos Experiencias Vivas. Como punto de partida para pensar la sistematización, la organización definió como periodo clave los años 2013 a 2017, tiempo en el que la Escuela alcanzó un significativo nivel de consolidación a nivel metodológico, político, participativo y social.

En este sentido, la sistematización se centró en **comprender las metodologías desarrolladas en la Escuela de Comunicación Comunitaria desde el año 2013 hasta el 2017**, reconocer los aprendizajes metodológicos de la Escuela de Comunicación Comunitaria que se generaron en este periodo de tiempo para aportar a la cualificación de los procesos formativos de la Corporación para la Comunicación Ciudad Comuna, analizar los

aprendizajes metodológicos de la experiencia de la Escuela de Comunicación Comunitaria a partir de los hallazgos obtenidos e identificar pautas que fortalezcan la propuesta metodológica de la Escuela de Comunicación Comunitaria implementada por la organización.

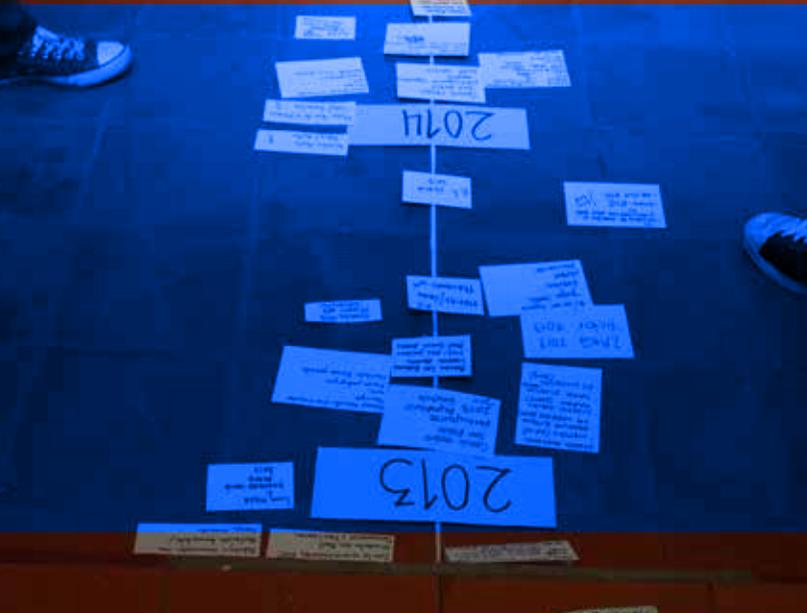
Las preguntas que orientaron el proceso de sistematización fueron:

- ¿Qué se entiende por Escuela de Comunicación?
- ¿Cuál ha sido la trayectoria del proceso de Escuela?
- ¿Qué se entiende por metodología?
- ¿Cuáles han sido los propósitos de las metodologías usadas?
- ¿Qué resignificaciones se han dado en el ejercicio de Escuela?
- ¿Qué construcciones se darán con los participantes?
- ¿Cómo las interacciones de los participantes tejen procesos?

## La metodología

La metodología de sistematización de la experiencia de La Escuela de Comunicación Comunitaria se realizó en tres momentos:

1. El reconocimiento de los aprendizajes metodológicos de la Escuela de Comunicación Comunitaria entre los años 2013 y 2017.
2. El análisis de los aspectos metodológicos identificados en el ejercicio de sistematización.
3. La construcción colaborativa de pautas y orientaciones que contribuyan al fortalecimiento de los procesos formativos de la Corporación Ciudad Comuna.



“Básicamente entendemos por metodología cómo se ha hecho pa lograr, alcanzar los objetivos, los propósitos de la Escuela, en términos pedagógicos”.

Para este ejercicio de sistematización se propusieron tres encuentros (un taller, un grupo focal y un círculo de sentido) para los dos primeros espacios se convocó a participantes de distintos niveles y de diferentes versiones de la Escuela de Comunicación Comunitaria (talleristas, participantes, asesores, integrantes del comité pedagógico) para que compartieran los aprendizajes que habían obtenido en su experiencia y trasegar por este proceso de educación popular, y el tercer encuentro se propuso en clave de socialización y retroalimentación con el equipo base de Ciudad Comuna. También se planteó realizar a la par una revisión o rastreo documental enmarcado entre los años 2013 y 2017 que permitiera vislumbrar un panorama general del material audiovisual y escrito del proceso, y que también nos permitiera organizar dicha información.

Como primer encuentro se realizó un taller con aproximadamente 15 asistentes (participantes, talleristas, asesores) de estas versiones de Escuela (2013-2017) con el propósito de confirmar la información recuperada en la pesquisa documental y reconstruir así una línea de tiempo con algunos hitos orientadores.

Luego se realizó un grupo focal con 12 personas, miembros del Comité pedagógico de la Escuela, con el objetivo de analizar críticamente la información y los aprendizajes metodológicos encontrados tanto en la revisión del material como de reconstrucción de la línea de tiempo.

Posteriormente se desarrolló un ejercicio de análisis con la información compilada en los encuentros antes mencionados para la realización del informe preliminar de sistematización de esta experiencia, valiéndonos de la transcripción de los audios de ambos encuentros para luego depositarlos en una matriz que permitiera, a partir de diferentes categorías, definir las conclusiones en relación al trabajo de sistematización desarrollado con la práctica de la Escuela de Comunicación Comunitaria.

## Algunas dificultades, aprendizajes, reflexiones y anécdotas

Una de las primeras dificultades que se presentó fue cuando se intentó recuperar la experiencia de años anteriores, dentro del equipo de sistematización sentimos que quedaron vacíos en relación con las memorias de este lapso, pese a que se hizo un ejercicio de compilación generosa de información, quedaron faltando detalles importantes que pudieron haber nutrido mucho más la sistematización.

Lo siguiente tuvo que ver con la poca disponibilidad de tiempo de los actores claves para la recuperación de esas memorias, aunque logramos concertar medianamente los tiempos, tuvimos que esperar mucho y al concretar los encuentros no contamos con la totalidad de las personas invitadas que se tenían previstas.

Por otro lado, sentimos que fue muy poco el tiempo dispuesto para la tarea de sistematización de la experiencia, por tanto, no se lograron desarrollar todos los momentos metodológicos propuestos en la planeación, por ejemplo, las devoluciones de los hallazgos a las organizaciones que dinamizan la Escuela de Comunicación Comunitaria. Adicionalmente, en el transcurso del ejercicio de sistematización, nos dimos cuenta que necesitábamos más espacios de deliberación y reflexión que por cuestiones de tiempo fue imposible plantear.

Frente a las propuestas metodológicas y los instrumentos pensados para el taller y grupo focal, consideramos fue un acierto puesto que permitió que los actores claves del proceso se encontraran después de mucho tiempo y así propiciar un diálogo que posibilitó recibir versiones y percepciones de la experiencia de Escuela de manera muy subjetiva.

Para el grupo focal en algún momento se pensó plantear una serie de entrevistas individuales debido al tema de los tiempos disponibles de los invitados, sin embargo, se insistió y prevaleció desde el equipo de sistematización la idea del encuentro como ese espacio donde confluye la construcción colectiva, donde se generan distintos nodos de discusión y reflexión que sólo el intercambio de la palabra posibilita.

En cuanto al proceso de convocatoria para los encuentros sugeridos, la Escuela de Comunicación Comunitaria obtuvo un aprendizaje relacionado con la preservación de bases de datos actualizadas de los participantes de este proceso, ya que en la labor de sistematización nos encontramos con que se perdió el rastro de varios personajes claves, que sus aportes también hubieran nutrido mucho esta labor; en esa misma línea se encontraron vacíos frente a las formas y modos de organizar y clasificar la información que tiene la Escuela y se propone repensarse un procedimiento para la conservación, clasificación y organización de la misma.

## El proceso vivido

Pese a que la Corporación Ciudad Comuna es una organización relativamente joven, ha desarrollado distintas prácticas y experiencias alrededor no solo de la educación popular sino de la comunicación para el cambio social; La Escuela en este caso se convierte en una de las iniciativas bandera del colectivo, siendo así el proceso pensado para

la reflexión, pero también para la proyección de todos los que participan en él.

La propuesta de realizar este primer ejercicio de sistematización de la Escuela de Comunicación Comunitaria de manera consciente resulta pertinente al interior de la organización, puesto que había representado por mucho tiempo una necesidad latente tanto en la Corporación para la Comunicación Ciudad Comuna como para la Corporación Con-Vivamos. Si bien es cierto que estas organizaciones coincidían en tener claridad frente a los preceptos que persigue la Escuela de Comunicación Comunitaria (educación popular y comunicación comunitaria), al momento de implementar dichas metodologías en el marco del ejercicio formativo, se encontraban con aspectos muy cambiantes y en esa medida el ejercicio de la sistematización significa un escenario necesario para encontrar aspectos a mejorar o fortalecer en los aprendizajes metodológicos del proceso.

Para el equipo de sistematización fue sumamente importante el proceso de focalización y delimitación de la experiencia, esto permitió tener un punto de partida sensato que dio lugar a otras comprensiones, por ejemplo, que las sistematizaciones tienen la posibilidad de abordar distintos campos de estudio y que también puede suspenderse y retomarse esta labor en cualquier momento de su implementación, el aprendizaje que nos dejó fue no ambicionar campos de sistematización muy grandes o complejos para poder garantizar el éxito de esta tarea.

La sistematización de la experiencia de la Escuela de Comunicación Comunitaria partió del proceso de convocatoria, inicialmente se propuso desarrollar a la par una revisión metódica de los archivos de Escuela de los años 2013 al 2017, sin embargo, por cuestiones de disponibilidades de tiempo solo se logró una pesquisa muy superficial de los archivos, ya que se descubrió que todos los archivos necesitaban un orden y clasificación y esto implicaba mucho más tiempo; por esa razón nos enfocamos en contactar como primera medida a los posibles participantes que nos darían luces para la comprensión de los desarrollos metodológicos a través de dos espacios estratégicos: el encuentro taller y el grupo focal.

La disposición y voluntad del equipo base de la Escuela de Comunicación Comunitaria y de quienes vivieron la experiencia, facilitó el proceso de sistematización, todos los que respondieron a la convocatoria entendieron y creyeron en el objetivo de esta tarea, esto propició que los aportes de cada uno de los momentos tuvieran reconocimiento y legitimación por parte de todos.

El hecho de que el proceso de sistematización estuviera a cargo de dos personas que hacen parte de la Corporación

Ciudad Comuna y que hayan participado del proceso de Escuela en diferentes años y con diferentes roles le suma mayor riqueza al ejercicio, pues permitió una comprensión más integral y completa de la práctica, se cuidó que no emergieran sesgos que entorpecieran la observación y el análisis de la experiencia, respaldándonos siempre en el diálogo constante y reflexivo en cada uno de los avances.

## El equipo

En el marco del Diplomado fue fundamental el acompañamiento del asesor designado, gracias a estas orientaciones, fue posible delimitar acertadamente nuestra experiencia a sistematizar y perfilar los objetivos en función de las estrategias metodológicas de nuestro trabajo de campo.

Uno de los aprendizajes que nos dejó esta primera experiencia de sistematización estuvo relacionado con el equipo, pues es clave entender y tener en cuenta las diferentes capacidades de cada uno de los sistematizadores, esto facilita el ejercicio, lo vuelve práctico y permite que fluya la dinámica que se plantea.

## Trabajo de campo

Dentro de las metodologías propuestas tuvimos en cuenta el grado de profundidad de cada encuentro, es decir, un primer momento para detectar información que diera cuenta de todo lo relacionado con categorías como el contexto, los sujetos, la práctica, y a partir de esto pensar en un segundo momento que apuntara a un nivel de profundidad mayor en relación con el tema de las metodologías.

Para la planeación de la ruta metodológica a implementar en el trabajo de campo, nuestro punto de partida dependió en gran medida de algunas orientaciones del asesor que tenían en cuenta varias dimensiones para traducir los objetivos en preguntas que apuntaran a los aportes necesarios para el fortalecimiento de las metodologías de la Escuela de Comunicación Comunitaria, como el alcance metodológico, y la apuesta política, educativa y comunicacional de la práctica.

También consideramos diferentes ejes conceptuales para realizar las preguntas en los momentos metodológicos del trabajo con las bases sociales de la Escuela, entre los cuales se encuentran: las acciones de la práctica (elementos, herramientas que se implementaron), la situación de la práctica (la Escuela, los perfiles de los participantes), y los contextos de las organizaciones articuladas y de las personas que llegan a la Escuela.

El encuentro-taller: en este espacio se aludió a la memoria a partir de una línea de tiempo que diera lugar al encuentro, a las anécdotas, a los personajes y acontecimientos que tuvieron que ver con las metodologías implementadas en la Escuela de Comunicación Comunitaria entre el 2013 y el 2017. A este asistieron participantes, talleristas, facilitadores y asesores de la experiencia enmarcada en ese periodo.

En este espacio resultaron reflexiones muy interesantes relacionadas con las formas de nombrar, los contextos que acompañaron la experiencia, los participantes del proceso, y los tipos de alianzas que se gestaron en el camino.

El grupo focal: en este escenario se validaron algunos hallazgos compilados en el primer encuentro con el ejercicio de la línea de tiempo y de paso, se consolidaron, a partir de la deliberación, otros resultados que apuntaban específicamente al campo metodológico y al papel que ha jugado el comité pedagógico y las organizaciones articuladas, donde nuevamente resultaron reflexiones frente a la transformación que ha tenido la Escuela y las formas de nombrar y de hacer de la misma.

## El análisis y los resultados

Para el taller de la línea de tiempo se tuvo en cuenta las orientaciones iniciales relacionadas con las dimensiones, las palabras claves y las preguntas problematizadoras, que terminaron siendo las categorías en las que se agruparon los hallazgos del encuentro, quedando como antecedente para el segundo momento.

Para el segundo encuentro se revisaron los resultados del taller de línea de tiempo para contrastarlo con lo que nos pedía el objetivo específico de sistematización, de manera que nos sirviera de base informativa para luego replantear algunos vacíos y abordar el diseño metodológico del segundo encuentro (grupo focal).

Posteriormente fue necesario diseñar una matriz que nos permitiera trasladar toda la información transcrita de manera minuciosa y de esta manera plantear unidades de análisis que nos permitiera aproximarnos a diferentes conclusiones que contribuirían al mejoramiento y fortalecimiento de la práctica.

## Producto final

En la planeación de la sistematización de la experiencia se contempló realizar registro audiovisual de todas las actividades para recuperar las memorias de los encuentros y así



(...) los ejercicios han develado la conexión que tienen las metodologías con aspectos como el contexto de las organizaciones, de la ciudad y de sus participantes.



poder reconocer las percepciones y reflexiones de parte de los participantes del proceso, estos insumos serían útiles a la hora de consolidar la sistematización en un producto audiovisual (video memoria) que se planteó en el marco del Diplomado como resultado final de la experiencia de formación.

## Reflexión e interpretación crítica

En principio, importa rescatar lo que el maestro Jara dice “toda sistematización en una organización responde a la necesidad de reflexionar críticamente sobre las prácticas realizadas, con el objetivo de aprender sobre las mismas y mejorarlas, para generar un impacto entre los involucrados” (2009), en el caso de esta sistematización, se trata de una revisión detallada de la práctica de la Escuela de Comunicación Comunitaria donde se busca reconocer aquellos aprendizajes metodológicos que acompañaron el periodo comprendido entre el 2013 y el 2017, con el propósito de encontrar lineamientos y pautas que fortalezcan este aspecto al interior de la experiencia.

En esta reconstrucción del proceso de Escuela 2013-2017, a partir del desarrollo de los dos encuentros (taller y grupo focal) con los participantes de la misma, logramos recoger una amplia información sobre las metodologías que se han experimentado en el proceso y los diferentes contextos y coyunturas que las han acompañado y que dan pie a organizar los hallazgos y reflexiones a partir de siete apartados:

### Definiciones

Inicialmente la búsqueda estuvo encaminada a conocer qué se entendían por metodología y qué se entendía por Escuela, y no era precisamente para encasillarlos en definiciones cerradas y absolutas, sino más bien para comprender el punto desde el cual se construyen las múltiples perspectivas y relaciones de estos dos conceptos en la experiencia.

Algunas de las definiciones compartidas en los encuentros vinculan directamente la experiencia con un enfoque que, aunque popular, también cuenta con un peso teórico importante, por ejemplo, cuando se habla de Educación popular.

“Metafóricamente siempre hemos hablado de que la Escuela es un proceso de educación popular, pero en la práctica empezamos a hacer eso consciente, yo creo que por allá en el 2015”, y así mismo conlleva a que estas percepciones se fusionen con los intereses de las organizaciones que se articulan al proceso: “algo muy importante en la Escuela es

que es una iniciativa de educación popular impulsada por organizaciones comunitarias”, “yo creo que la Escuela es el lugar donde las organizaciones pueden materializar con mayor facilidad las búsquedas propias de cada organización”, “la Escuela todo el tiempo, en todo lo que hace, está vinculada o está digamos conectada con la idea de producir reflexiones críticas sobre la realidad y sobre el contexto, osea, es algo que trasciende la metodología”. Y en el caso de este último aporte, los ejercicios han develado la conexión que tienen las metodologías con aspectos como el contexto de las organizaciones, de la ciudad y de sus participantes.

En cuanto a la definición de metodologías, en las dinámica del diálogo se evidencia por momentos dificultades para establecer diferencias entre metodología, herramientas, métodos, dispositivos metodológicos, principios pedagógicos; sin embargo, surgen algunas claridades frente a la forma como las entienden los participantes del grupo focal: “básicamente entendemos por metodología cómo se ha hecho pa lograr, alcanzar los objetivos, los propósitos de la Escuela, en términos pedagógicos”, “ese conjunto de prácticas, de experiencias, de formas de ser”.

Aparecen otras reflexiones resultantes del proceso que están vinculadas al reconocimiento de niveles metodológicos al interior de la Escuela; se habla entonces de un nivel macro y general que orienta la práctica y que se direcciona desde el comité pedagógico y uno micro que está relacionado con esos dispositivos que implementa cada tallerista para desarrollar los encuentros semanales con los jóvenes.

También existe otro entendimiento o nivel metodológico, que va más en sintonía con los componentes o fases principales de la Escuela, que transversalizan y se funden en la práctica misma:

“Podríamos tener un ejercicio más amplio como de identificación de las metodologías, metodologías ligadas por el aprendizaje de los componentes o de los énfasis comunicativos, uno, metodologías de diálogo de saberes, análisis de contexto, de intercambio de experiencias, es como otro conjunto de metodologías más ligadas a la participación y a los ejes transversales territorio, memoria; y hay otro conjunto de asuntos que son propios como del diálogo de la Escuela con el contexto, osea, todo el tema de las exposiciones (...), nos lleva a una metodología de socialización, de exposición de la experiencia, de recuento, de sistematización. Entonces como que tendríamos que delimitar ahí como los distintos componentes”.

## Formas de nombrar

Los nombres y conceptos trabajados en la Escuela se han otorgado en la medida en que se han desarrollado, es decir, es la experiencia misma quien posibilita a partir de su reconocimiento y de su importancia en el proceso, nombrar los escenarios y momentos que conforman las metodologías que inducen a la reflexión.

“Primero experimentamos y después nombramos, queremos compartir eso ‘tatata’ y le vamos poniendo después el nombre, y nos damos cuenta que eso no se llamaba así, que no se llamaba museografía, sino curaduría o que no se llamaba curaduría sino exposiciones, entonces eso se lo vamos agregando después, pero yo creo que... la práctica y la necesidad de conocimiento y de aprendizaje y luego las nominaciones.” Así, las metodologías desarrolladas en la Escuela son experiencias vivas, construcciones y formas de hacer que generan un reconocimiento y apropiación por parte de todos sus actores.

## Principios y orientaciones metodológicas: La Educación Popular y el Diálogo de saberes

Los participantes del grupo focal reconocen que en la Escuela existen unos principios pedagógicos que evidentemente dialogan con los fundamentos de la Educación popular, aunque según ellos solo hasta el 2015 se comienza un proceso de apropiación que solo se está interiorizando y materializando hasta este año (2018). Pese a este ejercicio, suelen presentarse confusiones al interior del equipo de participantes cuando se reflexiona frente a las metodología y principios metodológicos, por ejemplo tenemos el caso del diálogo de saberes, que aunque se presenta como una metodología implementada en la práctica, realmente está más relacionado al sentido político de la experiencia, por tanto representa más bien un principio pedagógico y metodológico de la Escuela; como prueba de ello encontramos que el primer escenario

**“Primero experimentamos y después nombramos, queremos compartir eso ‘tatata’ y le vamos poniendo después el nombre, (...) la práctica y la necesidad de conocimiento y de aprendizaje y luego las nominaciones.”**



donde se manifiesta este principio son los semilleros, donde a partir de escuchar los saberes previos de los participantes se asientan reflexiones y visiones sobre el territorio, las memorias, la comunicación, la educación, lo popular, por que para la Escuela todos los saberes que convergen en la práctica son valiosos y significativos.

Otro espacio, ligado a este principio, son los Círculos de educomunicación, espacios de continuidad reflexiva para los miembros de la Escuela: “el proceso respondió, eso es un ejercicio como de bueno, y no solo el comité, la misma dinámica de los y las participantes nos llevó como a plantearnos esto que llamamos acá Círculos de educomunicación”, “los Círculos de comunicación que brindó la oportunidad de que muchos de la Escuela continuarán el proceso”, “algunas entendieron que la Escuela era pa quedarse y pa seguir haciendo cosas y pa abrirse sus propios espacios y me parece que ese es el ciclo del retorno que yo digo que tiene que ser como más consciente”. Su nombre remite a la horizontalidad del saber/conocimiento y al diálogo constante propuesto en el proceso desde los preceptos de la Educación popular; gracias a este principio, el escenario del Círculo de educomunicación se ha transformado en el camino a la par de la Escuela. En el año 2013 y 2014 se conoció como Círculos de debate, en 2015 se nombró Encuentros de círculos y para 2016 y 2017 se denominaron Círculos de educomunicación.

Ese diálogo sigue presente hasta la última fase, ese retorno y circularidad del saber continúa siendo una prioridad y una preocupación de la experiencia y se trata de reflejar en las muestras finales o exposiciones de la Escuela; un proceso que hay también ha venido cambiando a lo largo de los años, por ejemplo, en el año 2013 se comenzó con muestras muy cerradas vinculadas principalmente a las organizaciones de la Escuela (Con-Vivamos, Ciudad Comuna y Confiar), para el 2015 por otro lado se propuso una muestra más integral y abierta, donde los proyectos de los semilleros de Reportería gráfica y de Documental Social Participativo lograron exponerse en la Casa del Encuentro del Museo de Antioquia, para el 2016 se realizó una ruta de itinerancia por toda la ciudad acompañada de una charla por parte de sus realizadores (chicos y chicas participantes de los semilleros 2015). Finalmente en el 2017, en el marco del cierre de actividades de año de la Corporación Ciudad Comuna, se realizó dicha muestra con la presentación de cada uno de los proyectos fotográficos y audiovisuales realizados en semilleros durante ese año.

“Si hacemos el ejercicio de recoger elementos de educación popular y relacionarlos con la Escuela vamos a darnos cuenta que hay muchos que coinciden en la metodología, la circularidad del saber, no hay una jerarquía de profes y alumnos sino que es un proceso de transformación permanente lo

que llama Freire educadores y educandos, hay una búsqueda permanente que los participantes de la Escuela se sensibilicen sobre la realidad del contexto, asuman como una reflexión crítica sobre las realidades particulares”.

Vemos así que la Escuela de Comunicación Comunitaria ha sido una práctica que se ha transformado, que ha crecido y madurado y que su esencia siempre ha estado inclinada hacia los principios de la Educación Popular dado a que ha sostenido un interés por recuperar y promover la circularidad del saber, por proyectarse como una iniciativa abierta que se pueda replicar, donde siempre ha primado el proceso más que el resultado, donde es el proceso el que contiene la mayor riqueza de la reflexión.

Cada ciclo, fase o momento de la Escuela de Comunicación Comunitaria hace parte del engranaje que constituye la proyección metodológica de este proceso, en el encuentro del grupo focal se reitera en el diálogo los ejes transversales de la Escuela, que tienen que ver con experiencias en relación con la memoria, el territorio y la comunicación comunitaria.

## Espacios

El comité pedagógico es un escenario que posibilita el ejercicio de articulación y vínculo entre las organizaciones y actores claves de la Escuela, y lo metodológico se convierte en una apuesta política de quienes han hecho y hacen parte de la práctica; es por eso por lo que el comité pedagógico ha actuado como vehículo para describir, enrutar y aterrizar todos esos acumulados en las propuestas pedagógicas de la Escuela de Comunicación Comunitaria.

“El comité pedagógico nos ha permitido como hacer las pausas, leer el proceso, recoger, reinventar, proponer y con una condición adicional que también influye mucho en la metodología y en los horizontes que va buscando la Escuela en lo metodológico, en las reivindicaciones y en los objetivos.”

## Contexto

Cuando hablamos del contexto, o mejor, de los contextos de la Escuela, es preciso decir que estos se han presentado metodológicamente como un elemento transversal que se concretan en los ejes orientadores de la Escuela (territorio, memoria, comunicación) y que han considerado a sus participantes (semilleros, círculos, facilitadores, organizaciones aliadas), sus entornos inmediatos e identidades territoriales cimentadas desde sus condiciones próximas y locales.

Cada año la Escuela de Comunicación Comunitaria ha sido una versión diferente, por lo que las metodologías implementadas cambian constantemente de acuerdo al grupo de personas que se presentan, tal es así que en el año 2013, Víctor Jiménez, tallerista del semillero de audiovisual, basó su propuesta en la realización de un laboratorio experimental con las bases del Documental Social Participativo ya que los participantes del semillero ese año ya contaban con conocimientos previos en los temas técnicos de los equipos, en esta oportunidad la base metodológica se tuvo que reinventar hacia la producción audiovisual experimental.

En el año 2017 por ejemplo, surge la construcción de paz como un tema no solo coyuntural sino como una apuesta del contexto local y nacional que se hizo necesario vincular a los proyectos finales de Escuela, y que también fue manifestado por las organizaciones dolientes como una reflexión que debía abordar el proceso como un ejercicio que, aunque crítico, también debía ser propositivo en términos más de la comunicación comunitaria.

## Dificultades

La primera dificultad que se identificó luego de un ejercicio de reflexión dentro del grupo focal, estaba relacionada con la falta de constancia y permanencia de los actores que hacen parte de la experiencia; inicialmente se refieren a la instancia del comité pedagógico, quien en su dinámica inicial y de principio de año siempre se muestra muy activo, pero para finales del proceso tiende a dispersarse y a disminuir su participación e incidencia en los espacios, sobre todo en la etapa final de los proyectos donde es realmente imperante su acompañamiento, esto en parte se debe, según el grupo focal, a la saturación de las agendas comunitarias de las organizaciones vinculadas a la experiencia, relegando el proyecto de Escuela a una última prioridad sobre todo en los segundos semestres del año; esta condición también se traslada a los integrantes de los semilleros del proceso quienes también conforman procesos comunitarios y sociales en la ciudad por lo que, llegado al momento de una decisión, de igual manera deben renunciar a su participación en el proceso de formación.

Encontrar el equilibrio metodológico entre el componente narrativo (lo técnico y operativo) y el componente político (propósitos metodológicos) de esta experiencia de educación popular también ha representado una dificultad; según las conclusiones del grupo focal, las primeras versiones de Escuela (2009-2013) contaban con semilleros mucho más técnicos e inclinados hacia el manejo de equipos, aunque con bases y lecturas críticas frente al contexto y, a partir del 2014 los semilleros relegaron los aspectos técnicos y se



“Algunas [personas] entendieron que la Escuela era pa quedarse y pa seguir haciendo cosas y pa abrirse sus propios espacios y me parece que ese es el ciclo del retorno que yo digo que tiene que ser como más consciente”



han enfocado en las reflexiones sobre comunicación comunitaria, memoria y territorio, tal parece que en los últimos años los participantes han quedado con vacíos en lo técnico y eso se ha evidenciado a la hora de materializar los proyectos finales sobre todo en el campo audiovisual, esto deja para la Escuela un desafío muy grande en función de cohesionar las narrativas con la formación política para encontrar el balance ideal del proceso.

Los tiempos para el desarrollo de la Escuela también se convierten en un factor a evaluar cuando de dificultades se habla, dentro de las deliberaciones del grupo focal se reconoce que importan mucho los plazos determinados para cada fase de la experiencia, y que son estos plazos los que determinan cuál es la prioridad del proceso: si la forma o el fondo de las narrativas. Sin embargo, el grupo concluye rápidamente que lo que debe primar en la experiencia es el sentido del proceso y el significado de la reflexión y que esto es lo que debe ir reflejado en las creaciones narrativas de la Escuela.

“Pero lo importante creo yo es cómo se equilibran los tiempos para que la gente pueda reflexionar, cómo experimentar y vivir la experiencia y generar un resultado, pero no tanto con la finalidad de la productividad o cumplir una meta, sino producir algo que genere significado pa que tenga sentido, que es el otro principio de la Educación Popular”

## Conclusiones y recomendaciones

La Escuela de Comunicación Comunitaria es considerada por las organizaciones aliadas y sus participantes como un proceso alternativo y comunitario que da pie a ejercicios de proyección y de réplica, no solo en la Comuna 8 sino, en distintos territorios de la ciudad.

Las herramientas y dispositivos metodológicos desarrollados en la Escuela son cambiantes, pero siempre van en dirección a sus enfoques primarios, es decir, al diálogo de saberes y a la Educación Popular. Entonces, las metodologías de la Escuela se basan en la experiencia, en el hacer, en la vivencia que está por encima de una planeación estructurada o de la nominación previa de la misma; son prácticas que se nombran para considerarlas y para reconocerlas, pero no para definir las o encasillarlas; son metodologías dinámicas, cambiantes, flexibles, gracias a que la propuesta de Escuela es la sumatoria de saberes e intenciones de todos los actores que confluyen en ella.

Las metodologías también están relacionadas al asunto de la sostenibilidad de la experiencia, hay que decir que cuando se habla de sostenibilidad no se alude solo a los términos financieros, aquí las organizaciones aliadas se suman a la figura de aportes solidarios desde el saber o desde la práctica, las metodologías en ese sentido representan un recurso



por parte de las organizaciones que respaldan anualmente el sostenimiento de la Escuela.

Otra forma de apostarle a la sostenibilidad del proceso es la visibilización de los impactos de la experiencia, impactos que atraviesan desde lo más íntimo de los participantes, por ejemplo los vínculos que se dan con los territorios y las comunidades, las vocaciones profesionales; hasta lo más superficial, como aquellos ejercicios de devolución comunitaria o exposiciones finales, este último es crucial por que al pasar los años se ha convertido en la vitrina que ha posibilitado el reconocimiento de muchos actores de la ciudad y que ha invitado a tantos a hacer parte de esta iniciativa.

Luego del ejercicio de reflexión en torno a las metodologías, se concluye que **desde la apuesta de las organizaciones aliadas no se considera necesario contar con procesos metodológicos estandarizados ni repetitivos, por el contrario se propone conservar un compilado de formas de hacer, una caja de herramientas, que dependiendo de las necesidades de los participantes y de los contextos, se puedan concretar, garantizando siempre**

## **un ejercicio de evaluación y retroalimentación a partir de los resultados de cada año.**

Luego de esta experiencia de sistematización nos permitimos recomendar la construcción de un procedimiento para la recolección, clasificación y organización de toda la información que se compile en la Corporación, en aras de facilitar los procesos de investigación y sistematización futuros, y para que continúen en coherencia con los principios de la Educación Popular, se propone se realice bajo un constante ejercicio de retroalimentación colectiva y participativa entre los actores de la organización.

Este ejercicio de sistematización al ser el primer paso de una práctica infaltable en todas las experiencias de comunicación de la Corporación Ciudad Comuna, lo convierte en un compromiso con mucha responsabilidad que debe propender una visión reflexiva sobre lo que se hace, para aprender y plantear acciones que contribuyan al mejoramiento y al fortalecimiento de los procesos.

Finalmente, la Escuela de Comunicación Comunitaria coincide en que su interés primordial está en dejar una semilla en quienes viven la experiencia, lograr que puedan multiplicar todas las reflexiones en otros espacios, que las personas participantes queden con capacidad para diferir y promover conciencia crítica con otros y otras, y que de paso queden articulados bien sea desde las bases sociales de alguna de las organizaciones o desde cualquier instancia del proceso (círculos, comité pedagógico). ■



**(...) las metodologías de la Escuela se basan en la experiencia, en el hacer, en la vivencia que está por encima de una planeación estructurada o de la nominación previa de la misma; son prácticas que se nombran para considerarlas y para reconocerlas, pero no para definirlas o encasillarlas; son metodologías dinámicas, cambiantes, flexibles (...)**

Bitácoras de

**investi**

**acc**



**Integración**  
**Integración**



# Graffiti, espacio público y territorio urbano resignificado desde el arte y la resistencia en Medellín (1985-2015)



---

**Víctor Hugo Jiménez Durango**

---

Profesional en historia de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Estudiante de la maestría en Ciencias de la Información con énfasis en Memoria y Sociedad en la Escuela de Bibliotecología de la UdeA.

victorh.jimenez@udea.edu.co

## Introducción

# A callejear se aprende callejando

**El grafiti es un arma para la gente en una ciudad global que exige ser vulnerada con pintura**

Después de los sucesos de mayo del 68 y de los trenes pintados en New York en los setenta del siglo XX, el grafiti pasa por un nuevo boom que es manifiesto en Latinoamérica. Esta expresión callejera y corriente artística se enriquece con las lógicas del consumo y el posicionamiento de las redes sociales en internet. Este artículo trata de hechos significantes que aportan a la inclusión de personas y colectivos referentes, músicas, técnicas y materiales por los que transitan las prácticas del grafiti a nivel local y global.

Este documento busca producir un discurso contemporáneo del grafiti como movimiento artístico local, que revitaliza y transforma de manera positiva los espacios urbanos de Medellín. En especial, hace énfasis en algunas derivas de los acontecimientos relevantes y las relaciones claves entre graffiteros y lugares de memoria que hacen parte de nuestras historias culturales.

La investigación la podemos entender como una interpretación sobre el arte urbano no oficial, o mejor, como un panorama de la producción de arte visual contemporáneo en la ciudad, una huella y fuente documental de los caminos y callejeos emprendidos por los subsuelos, los eventos, los actores, las visiones, las aptitudes, los conocimientos y las prácticas del grafiti como estética expandida de arte público, llena de ritmos, olores, valores, usos, prácticas, maneras y artes de hacer, que escriben, pintan, sueñan y piensan la ciudad.

En todo este proyecto se priorizó la calle, el viaje, la conversación y la recepción de un mundo que late en las graffías no convencionales, lo que permite hablar del espacio público y los muros como narrativas y canales de comunicación, de significantes y significados sobre sus hábitos, a la vez que de sus modalidades experimentales de transmisión de conocimiento. Este enfoque dialógico privilegia la mirada y la palabra que los escritores y artistas del grafiti tienen de sus propias prácticas, así como la autocomprensión simbólica, social y cultural que poseen de sus experiencias de vida como graffiteros.

Se diría, pues, que se pone de manifiesto una mirada amplia sobre la cultura grafiti en el sentido de que no nos limitamos a valorar la dimensión estética e iconográfica, sino que

proponemos en los apartes que se siguen **una articulación sociológica, antropológica que vincula esta forma particular del arte urbano marginal y subterráneo a las dinámicas de la vida de la ciudad y sus habitantes.**

Desde el punto de vista político, se busca mostrar el poder transformador del espacio público que existe en el arte del grafiti, con lo cual se desmiente el imaginario y las representaciones negativas que estigmatizan estas prácticas y a sus agentes creadores.

El grafiti es arte que se realiza en las calles con brochas, aerosoles y muchas técnicas. Quienes lo realizan buscan que estas obras atraigan los ojos de la mayoría de los espectadores posibles. La invitación es a que se observe con detenimiento cada una de estas manifestaciones pictóricas y gramáticas efímeras.

Este escrito experimental es una reflexión sobre el arte urbano no oficial entre el 1985 y el 2015, para hacer memoria contemporánea de una de las corrientes de arte que más me gusta y afecta. El objetivo es acercar y persuadir a una vida graffitante haciendo un reconocimiento a los practicantes al exaltar sus memorias, procesos y resignificaciones de la vida cotidiana.

## Historiales graffitantes

**Todo grafiti es un impulso contra una situación establecida y un canal de comunicación e hipertextualidad del deseo.**

Según las investigaciones de Armando Silva, el Graffiti es una escritura urbana con ciertas características, expresivas y comunicativas; una corriente intercontinental donde se integran sectores populares, obreros, universitarios, artísticos, políticos, entre otros; y una manifestación que sucede en los escenarios públicos y de interacción masiva, convirtiéndose en huella.

Un movimiento, por tratarse de una especie de pacto tácito entre sectores marginales o minoritarios, con el propósito de utilizar los espacios y las fachadas públicas para decir o representar lo que es inexpresable por principio en los circuitos oficiales de comunicación (Silva, 1998).

Para entender este proceso cultural con el cual muchas personas simpatizan, convirtiéndose paulatinamente en una práctica y memoria colectiva, se debe de partir de comprender el Graffiti a como una expresión artística autónoma, que constituye una de las pocas voces auténticas de origen espontáneamente popular, del pueblo, destinado, tal vez, a brindar todavía confort y algo de libertad a los escritores y artistas contemporáneos.

El Graffiti utiliza un lenguaje codificado o global, se alimenta por “un lenguaje menor” característico de cada ciudad, comunidad, barrio, grupo universitario, obrero, que se manifiesta a través de imágenes dibujadas o pintadas, las cuales pueden asimilarse a lo que es llamado jerga o parlache.

“El Graffiti, como acontecimiento de comunicación, marginal, anónimo y colectivo, no solo viene aumentando su frecuencia, sino que además registra notables transformaciones estructurales: de una producción ideológica dominada por las organizaciones políticas, las cuales por ese canal transmitían sus consignas y propaganda de partido, (ahora) se evoluciona a otra producción de perspectivas poéticas, con fuerte acento en la cotidianidad, de motivación personal y con reiterado énfasis en el uso de la figura sobre la palabra” (Silva, 1998).

Esta escritura gráfica y no regularizada que categorizamos como experiencia viva, surge dentro de un contexto y una conciencia social de prohibición, violencias y represión. En Colombia se puede apreciar una preocupación creciente por la forma retando al fondo, al significante; es conveniente aclarar que sólo superficialmente el graffiti, en su evolución, parece haber llegado a darle más importancia al objeto; sin embargo, el reto está en buscar hacer del acontecimiento un espacio escénico de irrupción y transformación, una relación con la comunidad, la cual va más allá del receptor o espectador hacia compartires, ruidos, paisajes y movimientos coreográficos.

Ahora bien, las memorias son pocas, la historia del Graffiti en Colombia está cruda, aún se construye -mastica-, pues no se tiene un estilo definido como en Europa, Nueva York, México o Brasil; pero los practicantes están en procesos de evolución, creación y concientización sobre sus saberes y los modos de hacer arte y marcas en las paredes de las urbes.

En Colombia el Graffiti era de carácter político o de consigna desde antes de los años ochenta del siglo veinte, época en la cual es cuando más se utiliza. En estos se podía apreciar los mensajes revolucionarios realizados por los estudiantes, militantes de los movimientos de izquierda y grupos insurgentes.



Barto con sus compañeros de crew en Galery Barber, en Girardot, Comuna 5 Castilla. Fotografía: Julián Loaiza. Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.

“

**(...) un panorama de la producción de arte visual contemporáneo en la ciudad, una huella y fuente documental de los caminos y callejos emprendidos (...) llena de ritmos, olores, valores, usos, prácticas, maneras y artes de hacer, que escriben, pintan, sueñan y piensan la ciudad.**

Cuando el graffiti de letras, grupos de afinidad, jóvenes marginales y música aparece en la escena local, sin estas cargas políticas, entra de una vez estilizado con influencias neoyorquinas, en los años ochenta a través del cine, por películas como “Wild Style”<sup>1</sup> y “Beat Street”<sup>2</sup>.

Empiezan a llegar estas películas a través de amigos y personas que viajaban a Estados Unidos y traen con ellos esta “moda”. Como al inicio se trataba de bailar Break Dance, se comenzó haciendo graffiti que representaban los nombres que se asignaban como grupos de bailarines callejeros, luego se continuó haciendo los logos (marcas) alusivas a los grupos de música rap y más tarde se siguió con las firmas y nombres de las crew’s y los escritores.

En el contexto de Colombia, podemos referirnos a graffiti en las ciudades de Cali, Medellín y Bogotá, pero solo hablaremos de Medellín en cuanto a estilo, búsquedas, políticas y prácticas de formación, formalización y realización.

Bogotá es la capital de Colombia y allí puede apreciarse una evolución notable en el graffiti, como se dice en el mundo de los agentes de la acción, es una buena plaza para la práctica a nivel internacional con sus largas avenidas, la agitada vida de una metrópolis y los problemas de movilidad. Todo esto hace de esta urbe una sofocante ciudad, donde muchos artistas y jóvenes desahogan todo ese agite en los muros plasmando ideas políticas, denuncias de situaciones de injusticia, obras pictóricas, murales, estenciles, temas con fuertes cargas emotivas, personales, políticas, sociales y un sinnúmero de manifestaciones que se aplican y van estampando los muros.

Parafraseando a María Lourdes de Quevedo el Graffiti es técnica, mensaje y calle. El mensaje que de colores y apresurados tintes se reviste, muestra una realidad amarga que rodea la ciudad cotidiana de protestas en el centro dadas las realidades de las periferias. **Estas galerías públicas de prácticas desobedientes, poesía de colores y contaminación visual, dejan ver la ciudad de silencios y llantos, de gritos desesperados en busca de justicia, de una realidad menos fría para poder soñar, ya que escribir en un muro es un privilegio, un acto de libertad, desobediencia, desahogo, queja, adrenalina y resistencia.**

“Masificar los pensamientos de esta ciudad, sentirse reflejado en el graffiti del vándalo de la esquina es simplemente una apuesta osada en búsqueda de legitimidad, en dónde la ciudadanía puede ser más que una estadística que bota el voto, que quiere un cambio e intenta abrir los ojos” (Quevedo Orozco, 2006).

En Medellín el graffiti también llegó por medio de la cultura Hip Hop, algunos conocidos relatan que les tocó la llegada a finales de los ochenta. Recuerdan que los primeros en practicarlo eran aquellos que bailaban break dance, y hacían sus firmas sin estilo ni estética, intentando hacer una imitación de lo que veían en esas películas de Nueva York.

Entre los primeros graffiti que se pueden destacar de este periodo son Franco y Oспен, quienes, aunque son de Bogotá fueron claves para el graffiti que estalló en Medellín; al lado de ellos estuvo Cesar Figueroa -oriundo de la costa Caribe-, y otros como Spick -que ya no hace Graffiti-, el Fate y Pepe que aún se mantienen, estos dos últimos, cada uno con 25 años de veteranía.

En Medellín en los años ochenta y noventa del siglo veinte existieron algunos crew’s<sup>3</sup> y graffiti como Alejandro Villada o Pac Dunga, quien hoy lidera un importante proceso de escuela sociográfica con Crew Peligrosos. Hasta hace poco se han ido llenando los muros con estilos propios gracias al deseo de rayar, las paredes parlantes, los medios de comunicación, el internet y la incorporación constante de graffiti que por lo general son jóvenes entre 13 y 25 años.

---

1. Wild Style es una película estadounidense dramática-musical de 1983 escrita y dirigida por Charlie Ahearn. Fue la primera película del Movimiento Hip Hop que muestra como las bases de esta cultura está llena de infiltraciones en el metro, escenas de breakdance, freestyle y MCing, mezclas y extrañas filmaciones de la cotidianidad.

<http://www.ustream.tv/recorded/10059950>

2. Beat Street, es una película de Break Dance que se realizó en los barrios de Nueva York, donde mostraban los grupos de BBoy y BGirl bailando al compás del vinilo que el DJ colocaba en las Block Party’s. Se lanzó en 1984

<https://www.youtube.com/watch?v=cYKghbNatb4>

3. Crew - Parche: Grupo de escritores de graffiti organizado que tiene un sistema de valores y trabajan en equipo. Usualmente escriben las iniciales de una frase que los une y representa como “CREW”, por ejemplo, M.D.Z (MedeKingz). Los nombres clásicos de los crew’s son de tres palabras que se simplifican en tres letras y terminan en “C” (crew o grupo) o en “K” (kings o reyes).

Este auge del graffiti y las otras escrituras tiene sus orígenes a finales de la década del 2000, mucho más tarde que en Bogotá, y se dio gracias a los procesos artísticos-culturales de escuelas de formación en ilustración, graffiti y Hip Hop en los barrios marginales y periféricos, jugando los procesos de educación autodidacta y propia un rol crucial para la actualidad y la gestión político social del graffiti, el muralismo y el arte urbano en los espacios públicos (Carmona Espinosa & Jiménez Durango, 2015).

“Desde su inicio, el graffiti en Medellín ha sido transversal a las disputas de los jóvenes de la ciudad por no caer en los estereotipos de representación que los han tenido en el centro del debate sobre la violencia durante varias décadas. Esta disputa por la representación es posible gracias a la posibilidad que da, como práctica de ciudad, de romper con los discursos que pretenden encerrar cierto tipo de sujetos (marginales, jóvenes, etc.) a cierto tipo de lugares (comunidades, barrios “pobres”); en tanto es una práctica que su especificidad requiere que jóvenes de comunas y barrios diferentes se conecten y recorran la ciudad desde otras pulsiones” (Casa de las Estrategias, 2012).

Las escuelas de graffiti y/o de Hip Hop son procesos de educación socio gráfica, socio musical, popular, visual y en valores culturales que caminan por la organización y formación comunitaria, en una especie de colectivos y trabajo social tipo semilleros y grupos de afinidad, en el que se siembran sueños, opciones de vida y referentes distintos a los actores violentos tradicionales legales e ilegales a través de saberes, prácticas y artes.

El Graffiti es escuela. Se diferencian tres formas de procesos de formación de acuerdo con los lugares de encuentro. La primera escuela es la del muro, la de la calle, la que sucede en la pegada de una pintada, de un graffiti enfrentado a plasmar, marcar y dejar una huella. La segunda se da entre amigos que conforman una crew y unos rituales de encuentro, compartiendo intereses y aprendizajes, habitus que van puliendo sus procesos y narrando su historia como artistas del graffiti en sus salidas a pintar.

La tercera experiencia educativa que subyace tiene que ver con los animadores y maestros, para los cuales no basta con hacer graffitis, pues es necesario preguntarse por lo que está pasando en la ciudad. Entre sus intereses está la voluntad de compartir y comunicar la riqueza de experiencias y conocimientos que han acumulado con grandes dificultades a través de los años. También es importante destacar su interés por gestionar espacios para divulgar y expandir sus conocimientos a familiares y desconocidos, lo cual ha permitido crear

una regularidad en los encuentros, generado confianzas y acciones colectivas en el aprendizaje práctico de un hacer, un “arte” que se reclama ante todo como muestra de la diversidad y la resistencia de los barrios.

En Aranjuez (4 Elementos Skuela) y Copacabana (Ingrafikas) se registran las escuelas más antiguas en las artes del graffiti y respuesta socio gráfica, pues nacieron a comienzos del siglo XXI. Con el auge del graffiti en los barrios nacieron cuatro procesos o lugares de encuentro entre 2009-2010 en Alfonso López y Castilla (Graffiti de la 5), Envigado (Mansha), Las Estancias (Elemento Ilegal) y San Javier (Perro Graff y Casa Kolacho), las cuales apuestan a las artes del graffiti y al graffiti como elemento constitutivo de la cultura heredada por el movimiento Hip Hop.

En el 2010 aparecen procesos en la Comuna 1 Popular (Tribu Akowa del Klan Ghetto Popular), la Comuna 5 y en la Comuna 6 Doce de Octubre (Pandemia Krew), en barrios en los que con las escuelas las fachadas de las viviendas comenzaron a mostrarse en constante transformación. Luego surge en el 2011 procesos de formación en Guayabal (La Gran Colombia) y en el barrio 13 de Noviembre de la zona Centroriental (AK 47). El último proceso conocido comenzó en el 2013 en el municipio de Bello, en el barrio El Mirador, Etapa III, de la familia Hip Hop La Innata disensión: Bello Graff.

Al 2015 varios de estos procesos se han reconfigurado, mezclado y constituido en otros espacios de encuentro y formación, evidencia de lo líquido y flexibles de estas formas de organización. Se mantienen 4 Elementos Skuela, Pandemia Krew, Elemento Ilegal, Tribu Akowa y emerge Casa Kolacho.

## Por un arte urbano no oficial

Existen varios focos de creación y múltiples agentes de gestión para promover la expresión estética del graffiti, de un lado, la acción social propia de los escritores y colectivos en los barrios, y de otro lado la gestión pública de las entidades gubernamentales con la figura de presupuestos participativos y convocatorias. Lo paradójico es que estas prácticas siguen teniendo detractores que no las comprenden como parte de un movimiento artístico de arte urbano y lo estigmatizan como un acto indebido, vandálico e ilegal.

El problema está situado en la calle, en el espacio urbano que por excelencia es un terreno en disputa. Para abordarlo desde el espacio y susceptible de historicidad, la pregunta guía es ¿Cuál es la incidencia política y social de los artistas

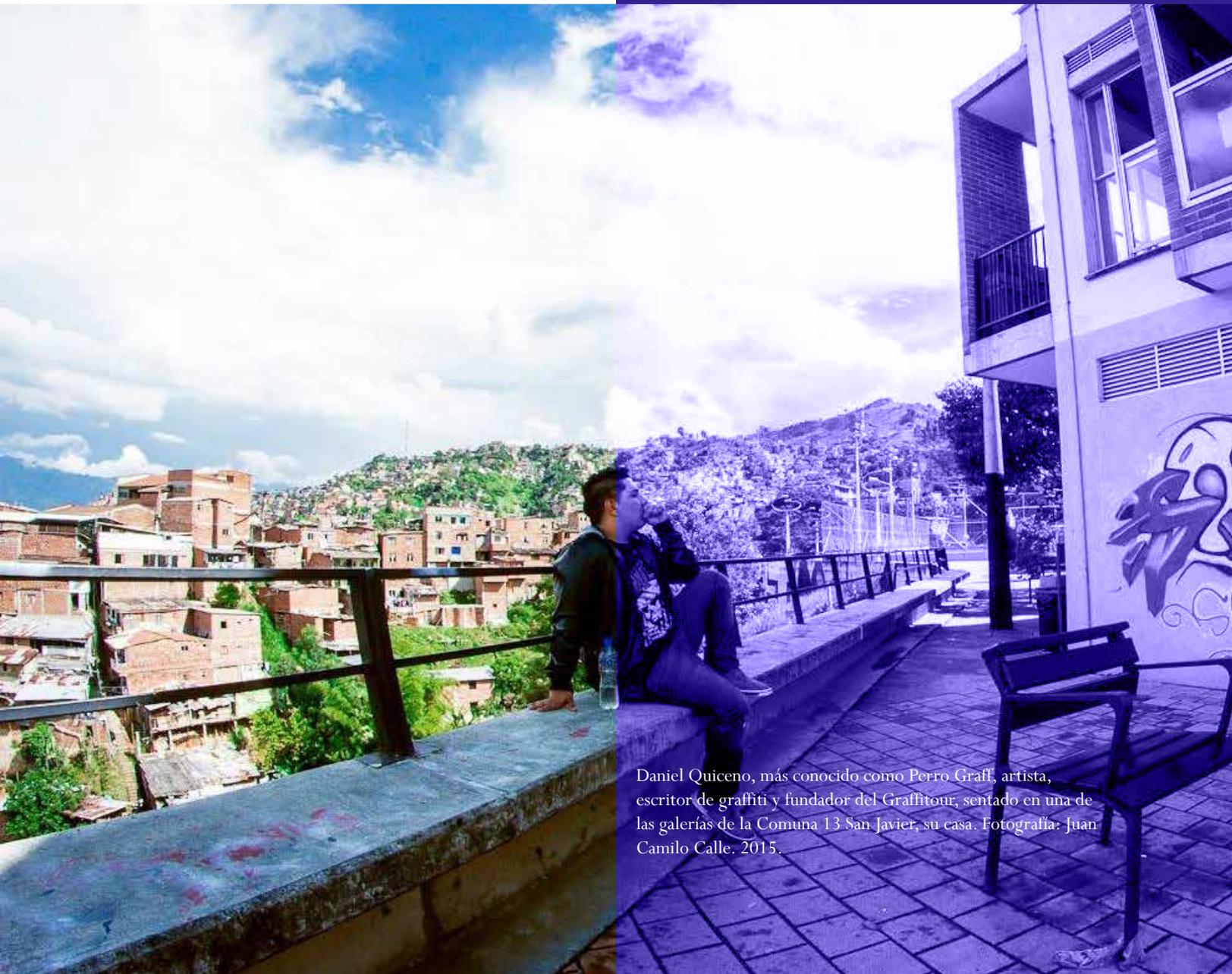
del graffiti en estos años como movimiento y corriente del arte urbano en la ciudad de Medellín?

Entre el 2013 al 2015 han pasado muchos acontecimientos y eventos, resalta la impunidad y falta de justicia con el graffitero asesinado por la policía Diego Felipe Becerra; las obras en gran formato en concertación con la Alcaldía de Bogotá, las pintas de Justin Bieber y la realización del “graffiti más alto de Colombia”; las tomas de graffiti en Bogotá, Medellín y Cali, las retomas de graffiti ante las borradas sin justificación en Medellín y Bogotá; la mesa de graffiti con los funcionarios de la Alcaldía de la ciudad de Medellín, las propuestas y el acuerdo del Concejo de Medellín sobre arte urbano gráfico, los encuentros del graffiti local y el tejido que las y los graffiteros en el país están creando para discutir, encontrarse y proponer, al igual que propuestas institucionales de eventos como “Medellín se pinta de convivencia” realizado en febrero de 2015 y festivales de colectivos culturales

propios como Pictopía, de Galería urbana, que llegó ya a su octava versión oficial en el 2021.

Todas estas andanzas y escrituras se hacen para dejar una estela de la movida del arte propiamente callejero, práctica y archivo vivo en tanto líquido y efímero, otras gramáticas y narrativas, expresión social y urbana que legitimamos en las memorias como arte urbano no regularizado, es decir:

**es un arte que no necesita de los circuitos académicos, museísticos y de los artistas para nombrar y existir en una memoria compartida, con alta incidencia socio espacial, cultural, política y colectiva.**



Daniel Quiceno, más conocido como Perro Graff, artista, escritor de graffiti y fundador del Graffitour, sentado en una de las galerías de la Comuna 13 San Javier, su casa. Fotografía: Juan Camilo Calle. 2015.

## Lo que se sabe (se comparte)

Al relacionar las prácticas territoriantes de los agentes grafiteros de la ciudad con las vanguardias artísticas y más particularmente con el collage, la escritura espontánea y automática, el performance, el happening, el surrealismo, el situacionismo, la intervención, la acción directa no violenta, los tattoos, las visualidades, las campañas comunicativas y de desprestigio, entre otras, buscamos aportar a la escritura de la historia presente de las artes visuales locales, normalmente situada en los márgenes.

Se conocen y por eso se tiene como referente fundamental las investigaciones desarrolladas por Armando Silva y los grupos de graffiti, artes visuales y Street Art, que se recogieron en blogs como Memoria Canalla <http://memoriacanalla.wordpress.com>, así como la web de Street Art Fachada,

<http://fachada.tk/> (ya desaparecida), que almacenaba más de 30 seres visuales de Colombia y un sin número de Latinoamérica; aunado a los trabajos de Teresa Caldeira sobre Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil. Lo anterior en pos de análisis contemporáneos que toman en cuenta el punto de vista de los actantes o agentes urbanos, tratando de exaltarlos, al reconocerlos, mediatizar, politizar o recategorizar su papel y acción.

Se han realizado en la Universidad de Antioquia, dentro del pregrado en Comunicación Audiovisual más de 5 tesis que tienen como interés el impacto que generan los graffitis de la calle Girardot a su público destinatario; las experiencias y contenidos que los grafiteros construyen de su praxis y su ciudad; la forma por la cual estos escritores visuales entienden el graffiti como campo de lucha. En el campo de la gestión cultural se han realizado tesis de maestría que abordan preguntas y relatos que documentan el graffiti a nivel local, en reflexiones y descripciones densas que se basan en entrevistas.

Existen algunos artículos de revistas de la Universidad de Antioquia que documentan a sujetos como Malk: -o mala-leche- un grafitero mayor, y algunos artículos del portal de cultura de la Alcaldía de la ciudad, Medellín Cultura que narran las historias del colectivo Doña Gloria y de Fate - Fabián Higueta.

También a raíz del asesinato de un grafitero menor de edad en Bogotá, los periódicos El Tiempo, El Espectador, y en alguna medida El Colombiano han publicado noticias sobre el proceso judicial y artículos de opinión, los cuales sirven para ilustrar la mirada de la sociedad colombiana con respecto a las huellas y marcas juveniles en los espacios urbanizados.

Se ha publicado la investigación ya citada titulada Graffiti en Medellín, por la Casa de las Estrategias y producida por la Fundación Mi Sangre, donde se presentan a manera de reportaje denso los grafiteros históricos de la urbe.

El colectivo de Graffiti de la 5 hizo una publicación periódica de culturas juveniles por 6 años, con un énfasis en graffiti, artistas y territorios llamada Espacio Público.

De igual manera mc's, grafiteros y personas pertenecientes a la Comuna 13 San Javier y a la Casa Kolacho han creado desde el 2010 el Graffitour, un recorrido para leer en las paredes las memorias e historias de los barrios del occidente de la ciudad.

Algunos grafiteros, fotógrafos e investigadores han hecho fanzines y publicaciones artísticas de lugares emblemáticos, piezas brutales y producciones cruciales, que ya son parte de colecciones privadas de arte urbano, archivos que circulan y dan identidad al proceso cultural de formar una comunidad de sentido.



Todo esto para decir que hay una movida practicando y creando significaciones, a la vez que, un germen de representaciones, narrativas y estudios culturales que construye opinión pública, discurso social, crítico y gráfico, en una pedagogía para divulgar los sentidos y móviles de estas manifestaciones culturales.

## Lo que se dice con conceptos (otros lo plasman en colores)

Se busca darles relevancia y valor a otras fuentes documentales, sociográficas, orales, empíricas si se quiere, en el sentido que su contenido, forma y fondo es creado por sus mismos protagonistas apoyados en su cultura visual y popular en la que están imbuidos.

En este campo aún falta mucho por explorar y generar rutas metodológicas para abordar estudios que combinan la historia contemporánea, la antropología y los estudios urbanos y visuales. Por ello nos apoyamos en investigaciones con perspectivas sociales y espaciales diversas que nos inspiran y que pasamos a describir sintéticamente a continuación.

Con Postmetrópolis (Soja, 2008) nos unimos a un compromiso con una perspectiva explícitamente espacial, o si se prefiere, geográfica acerca de la producción de conocimiento situado, con la difusión de una práctica política u opción de vida de prácticas y experiencias las cuales reafirman el espacio -y más el que se define público- como proceso dinámico, lugar de cambio y acontecimiento de producción social.

Al interrogar las artes de hacer (De Certeau, Giard, & Mayol, 1996), los espacios (Pardo, Sobre los espacios pintar, escribir, pensar, 1991), las formas de exterioridad (Pardo, Las formas de la exterioridad, 1992) y las representaciones diferenciales y contradictorias del espacio habitado (Lefebvre, 2020 (1974)); nos arrojan a suponer una configuración más amplia y compleja del espacio público urbano, una geografía específica o escenografía del azar que por su misma definición tiende a ser dinámica y expansiva en su dominio territorial, la cual no limita a los agentes o practicantes de la acción, en tanto los potencia. A más prohibición, normas y publicidad más deseo de visualidades y gramáticas personales y grupales visibles en espacios urbanos ilimitados, público privados, experimentado situaciones límite.

Las interrupciones morfológicas y la producción de formas espaciales, mentales y corporales desde lo urbano, es difícil superarlas sólo acudiendo al urbanismo, el discurso de la inclusión y los procesos de modernización, ya que ellas se con-

vierten en lenguaje de un territorio que siempre es similar y diferenciado. Para Francesc Muñoz en su investigación *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales* (Muñoz, 2010), el graffiti es una de esas formas urbanales, globales y locales al mismo tiempo, que busca exaltar la particularidad, el diseño, las estéticas y simbologías de los habitantes y sus contextos encontrando en ellos su potencia universal unificador.

El graffiti como expresión popular, comunicativa, imaginativa y contestaria (Silva Téllez, Graffiti; una ciudad imaginada, 1986), puesta en escena pública (Silva Téllez, Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti, 1987), metáfora visual (Silva Téllez, Estrategias estético-políticas en el espacio público y nuevas metáforas visuales contemporáneas, 1999); urbanismos ciudadanos construidos en nichos estéticos (Silva Téllez, *Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos*, 2014) de tribus urbanas polisémicas (Maffesoli, 1990); el arte urbano que reclama en la acción que realiza su forma de participación política en pro del espacio urbano colectivo y el derecho a la ciudad (Caldeira, 2010); son los conceptos, andamios y apuestas que soportan el análisis del problema de los sujetos y sus prácticas políticas, las otras grafías y su influencia en liberar lugares, profundizar las culturas, cuestionar la homogenización de lo urbano y crear espacio público.

Uno de los referentes son las reflexiones e investigaciones sobre las topologías, los espacios otros y los dispositivos que legitiman los comportamientos a partir del devenir de los cuerpos y los discursos, desde una perspectiva espacio/temporal específica (Foucault, 2009); el autor se refiere a los conceptos de biopolítica y microfísica del espacio y el poder, permitiéndonos preguntar cómo éstas situaciones fáticas, alrededor de escrituras otras, se relacionan, modifican o enlazan con espacios en disputa, los poderes oscuros, la brutalidad policial, los códigos de policía, la sociedad del control, los grupos convivir, los paramilitares, la vigilancia y la seguridad... y las fugas o escisiones a ella por medio de las visualidades producidas -las heterotopías y espacio fuga-, en los muros de las calles.

Los estudios de otras historias culturales y visuales (De Certeau, Giard, & Mayol, 1996), las apuestas conceptuales por las visualidades (Brea, 2005) nos permiten un acercamiento a experiencias de caso y el uso de metodologías para abordar los testimonios, las visuales y el análisis de la cotidianidad. El graffiti como un arte del hacer atravesado por prácticas y saberes.

Esta ciudad fragmentada de los territorios difusos crea las centralidades de los territorios proyectados en detrimento de los vividos. Es aquí donde el soporte es el corpus teórico de *La ciudad postmoderna* (Amendola, 2000), llena de

Encuentro de integrantes de la Zulu Nation, capítulo Quimbaya, en el barrio el Mirador del municipio de Bello. Fotografía: Julián Loaiza. Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.



**(...) se refiere a los conceptos de biopolítica y microfísica del espacio y el poder, permitiéndonos preguntar cómo éstas situaciones fáticas, alrededor de escrituras otras, se relacionan, modifican o enlazan con espacios en disputa, los poderes oscuros, la brutalidad policial, los códigos de policía, la sociedad del control, los grupos convivir, los paramilitares, la vigilancia y la seguridad... y las fugas o escisiones a ella por medio de las visualidades producidas -las heterotopías y espacio fuga-, en los muros de las calles.**



Producción artística que critica el consumismo actual, ubicada al frente de la I.E. Gilberto Álzate Avendaño en Aranjuez, realizada por Pac Dunga, Eyes y otros integrantes de 4 Elementos Skuela. Fotografía: Julián Loaiza. Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.

encantamiento y sospecha cuando relata los graffitis como símbolo y metáfora del miedo metropolitano, en cuanto son interpretados como contra-control del territorio y “fuga de demonios” del infierno de las periferias y de los barrios marginales, tomándose en la mayoría de las veces actitudes represivas y excluyentes, las cuales dan razón de ser de estas prácticas autoafirmadas en culturas y movimientos juveniles.

Actualmente abunda en revistas académicas, redes sociales, sitios web, blogs de investigadores, grupos, artistas y colectivos una amplia bibliografía en la red del internet sobre el tema. De estas búsquedas de información por palabra clave (no estructurada) abundan un sinnúmero de textos, referentes para la escritura de este ensayo. De tantos, alrededor de 50 publicaciones fueron revisados. Estos artículos, noticias y publicaciones dan cuenta del lugar del grafiti en las practicas estetizantes de la sociedad, lo que conlleva otro tipo de productos y discursos como los que se están comenzando a emerger en sectores como el académico y el mediático sobre esta clase de derivas y sucesos gramáticos, plásticos y visuales, destacando el trabajo de los escritores, graffiteros, muralistas a nivel local y de Latinoamérica.

Esos rayones, expresiones, irrupciones, escisiones, colores, formas de escribir, pintar, pensar, reflejarse, exponerse, entregarse, adherirse -a un grupo o crew-, descargarse y fundirse... de habitar, de tomar y de manifestar una posición; de plasmar una visión de mundo, una manera de organizarse y de “participar”, mantienen una relación de recreación e interdependencia con lo público de la ciudad, el universo urbano, sus centralidades, velocidades, gustos, colores, problemas, necesidades, cambios, culturas, modas, discursos y prácticas.

Se dice que datan en Medellín dichas grafías, letras, nombres de apropiación anónima -pues la expresión visual de las paredes en general tiene un código de mensaje, de obra y no de nombre o de sujeto- de los años 80’s, para reaparecer entre 1993-1994, posicionarse al fin del siglo XX, desplegándose en el siglo XXI.

Hay muchas personas que han pasado por este camino y en el transcurso de estos 40 años la diáspora de rayar paredes ha ganado a muchísimos seres efímeros que se pasean de lugar en lugar haciendo marcas, abriendo muros y dejando huellas en calles y fachadas; así como se han dado otras posiciones y oportunidades desde las instancias gubernativas a nivel local con respecto a esta manera de ver, aprehender y representar, casi que cooptando desde la persuasión un arte que se reivindica opuesto a lo oficial y que brota principalmente de las culturas populares, musicales o callejeras de las periferias o comunas de Medellín.

## Cruzando el lápiz con el aerosol

**“No creo que el arte callejero haya crecido. La propaganda, el marketing y la institucionalización del arte callejero han crecido, pero el arte callejero está desapareciendo. Creo que es necesario separar el arte, la historia del arte y el mercado del arte”. Escif**

Hoy me interesa reconocer y valorar el graffiti de artistas, graffiteros y colectivos en el vivir e intervenir ciudad como una expresión que va en crecimiento, con sus detractores y su impulso a través de los presupuestos participativos de las comunas, poniendo un especial énfasis en las historias de las producciones, eventos, en propuestas colectivas que podemos denominar arte urbano no oficial (Pasternak, Seno, & McCormick, 2010) del graffiti inscrito dentro del arte callejero rejuvenecedor del espacio habitado.

Esta premisa y principio orientador lo considero relevante debido a los pocos investigadores e investigaciones que se realizan haciendo foco en las relaciones espacio -prácticas artísticas, estéticas, políticas - y gentes.

Sin pensar el resultado, las maneras de la acción del graffiti son consideradas indebidas, de alta peligrosidad dado el control, la vigilancia y la militarización, y los (académicos) que se acercan a ellas (según la mayoría de los practicantes de graffiti) las ven como un objeto desconectado de la historia del arte a nivel global.

La intervención artística, el arte del proceso y la acción estetizante y colectiva, la construcción del saber colectivo y las preguntas por los procesos de cambio del espacio desde transformaciones (y problemas) plásticas y gráficas entre las gentes y comunidades, memoria y olvido de la ciudad que no se relata, se desconoce y se invisibilizan son una constante que se privilegia, que se exalta para percibirla, para narrar y construir otras visiones de ciudad, dando un papel relevante a las juventudes, los colectivos de dibujo, graffiti y arte urbano.

Muchos artistas y grupos ante el desempleo, la costumbres conservadoras y el padecimiento de una urbe del aburrimiento -sin ofertas y oportunidades-, una ciudad que falla (Stinkfish, 2014), se saben del poder de la autogestión, invención y recursividad, para con la pintura y el color transformar sus hábitats, legando en sus propuestas vitalizantes, alternativas a una ciudad compacta, pesada y ensimismada.

Colectivos de lo efímero, de procesos actuales y de intervenciones difusas, de memorias de la marcha que se van renovando con el continuo hacer y repensar lo visual desde el cuerpo como primer espacio: habla, siente y pinta, escribe, siente y piensa... como el grupo ART, pionero en la ciudad de las técnicas de agitación visual, estencil y acciones directas que tienen su radio de acción en el centro tradicional y los sistemas de transporte y mercados masivos; el colectivo Sin Nombre y la Capilla, estudiantes y maestros de artes plásticas de la Universidad Nacional que realizan acciones, intervenciones murales y conciertos performativos; Las Plagas, Los Monstruos, Pandemia Crew, SKS, entre otras agrupaciones de graffiteros pertenecientes a las escuelas de hip-hop de las comunas de Medellín, organizaciones como Cultura y Libertad, KGP, en su momento Narkográfica y todo su despliegue poético dilucidado desde la literatura y el realismo mágico.

Ahora bien, Cesar Figueroa y Miguel Torres son dos representantes a manera individual de la fusión y la mixtura de técnicas en pro del muro vivo, ambos tatuadores de pieles y de paredes que perduran. Eso sin olvidar a Felipe Osorio -sus carboncillos, hombres instrumento y escafandras para fumar-, artista plástico de la Universidad de Antioquia, precursor activo que pinta desde hace más de 30 años los espacios y las paredes de atrás de la Calle Barranquilla, por la zona de Bantú, conocida como “La curva”. Es importante mencionar también al Colectivo GEL, de corte libertario con sus publicaciones, estenciles constructivistas y de impacto a partir de exacerbar los símbolos opresores de la Iglesia, el Estado y el capitalismo.

De otra forma Estudios Agite, diseñadores y publicistas de la UPB -quienes utilizan estas técnicas para hacer contratos de Street art para eventos de marcas internacionales, museos o editoriales-; y el Colectivo Doña Gloria, el cual fue galardonado como jóvenes talento en el 2010 por la Alcaldía de Medellín, realiza varios tipos de acciones y producciones, para el caso nos llama la atención los murales participativos, en los que se define con la comunidad afectada y habitante del muro a pintar el tema, provocando a las gentes a participar del acto, del acontecimiento del decorar, colorear, manchar, ilustrar, teñir, cambiar el escenario, dentro de un proyecto cultural del bicentenario de la Independencia. Eso sin profundizar en Galería Urbana, 4 Elementos Skuela de Crew Peligrosos, las tomas de graffiti, los espacios de concertación y otras iniciativas viscerales profundas de las manifestaciones y afinidades inmateriales que producen estas otras escrituras.

**Prácticas populares y expresiones underground, colectivos subterráneos, grupos subversos, arte callejero o Street art, arte urbano y arte público, intervención artística, plástica y estética, acción directa, acción ilegal, violaciones al manual de convivencia, a las contravenciones y a la ley de seguridad ciudadana, maneras de representación y participación de aquellos que no tiene voz (en los canales oficiales); arte transformador, político, activismo artístico comprometido desde la subjetividad con el hacer y la construcción de los seres, cuerpos y espacios de la ciudad.**

Finalmente hay algo por decir para dichas maneras, formas y saberes de relevante importancia. Hoy, la propaganda, el mercadeo y lo digital penetran las prácticas. La representación audiovisual y gráfica se impone a nombre del sistema. El registro audiovisual y fotográfico se constituye en la manera por la cual la acción efímera en el espacio público se hace durable en el tiempo, se comparte en el mundo, existiendo una correlación entre lo real y lo virtual, la calle real y el ciberespacio gracias a los usos y la interdependencia de estos acontecimientos con la ciudad(es) y los medios de comunicación de los mismos graffiteros, activistas, artistas y estencileros como redes sociales, páginas web, blogs y galerías fotográficas, en una forma de “Malla” que permite desplazarse de un lugar a otro y de una idea a otra, buscar y referenciarse con artistas de otras latitudes, armar colectivos, acciones y movimientos, mutando, cambiando de forma para conseguir la emergencia de los flujos de información y personas que son acordes a los intereses creativos, ya que la consigna gravita por entenderse como agentes que dejan huellas y registros al ser visuales habitantes urbanos, por lo que se comprende que su espacio para vivir, hacer, encontrarse, cambiar y reivindicar es la calle, la esquina o el parque.

En la ventana de la carretera. Mural del artista Felipe Osorio, pionero del arte urbano de Medellín. Fotografía: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2014.



## Del arte expandido del graffiti

El graffiti es una gramática visual y contemporánea que se puede nombrar como una de las narrativas coreográficas y modernas que habitan las juventudes de los mundos urbanos. Es un conjunto de maneras de apropiación, expresiones estetizantes, manifestaciones plásticas, opciones de vida, formas propositivas y críticas que forjan e inventan a la ciudad de Medellín de manera fresca, contestataria e intuitiva.

El “arte” callejero, el graffiti y la agitación visual son prácticas políticas destructoras del arte de los museos, de la condición de existencia, del áurea del artista y de las permanencias visuales, a través de sus acciones, acontecimientos relatos y discursos. Todas las maneras en que se entiende el graffiti y el hacer mural en la calle son actos transgresores que están modificando paradigmas culturales, espacios públicos y entornos comunitarios.

Hay una íntima interdependencia entre expresión, producción de sentido y contexto, cuando hablamos de escrituras otras y de arte urbano. Esta afirmación nos lleva a considerar el graffiti -y el creador escritor o artista- como una forma o manera estética que transita por lo anti biográfico, lo líquido, lo fugaz, el espectador y el arte en sí; además de lo virtual, la internet y el ciber mundo que han permeado y cambiado estas categorías del anonimato con las que se asocian las prácticas culturales callejeras y al artista urbano de la acción, reconociendo en estos agentes su estatus de referentes y vanguardia.

Construir este estudio de las singularidades estéticas del arte urbano no oficial en la ciudad de Medellín nos permite aportar a las visualidades marginales dentro del universo de las artes. Así, se busca hacer historia urbana y contemporánea de una práctica que constantemente tiende a la desaparición, con la intención de sortear la dificultad de documentar lo espontáneo que aparece como forma y parte del movimiento artístico en un mundo global pero localizado.

## Argumentos grafiteros

### El graffiti es apropiación, transgresión y revitalización

Al pensar las relaciones entre arte público y política desde la dimensión estética (Rancière, 2013), hoy conviven y se oponen dos regímenes del arte: el heterónimo, este arte de-

pende de sus relaciones con la política, la vida social, etc., y el autónomo, que reclama la radical independencia del arte. Los graffiti son gestos coreográficos de una vida estetizante y líquida fugaz, que busca autonomía y originalidad, produciendo una atmósfera paisajística distinta en el espacio público privado, los cuales también se pueden concebir como construcciones de espacio escultórico -simbólico-.

En esta instalación de coreografías grafiristas los contactos devienen trazas de reunión afectiva e incorporaciones efímeras en los cuerpos sólidos de las metrópolis. En estos marcos urbanizados el graffiti propone la absoluta libertad como marca, huella y praxis contestataria de la vida en las urbes.

Cabe señalar el espacio público como ideología, donde se disputan animales de sociedades movilizadas que consideran lo urbano como “estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias (...) proceso consistente en integrar crecientemente la movilidad espacial en la vida cotidiana (...) creando un espacio nunca plenamente territorializado, es decir, sin marcas ni límites definitivos” (Delgado, 1999).

Como consecuencia, el espacio público urbano no puede ser atrapado, es móvil y configurado con lo que le va pasando a cada segundo, espacio siempre entre límites que conjuga muchos otros espacios (Echavarría Carvajal, Jorge y grupo de académicos, 2014).

Para ilustrar mejor las búsquedas por controlar en lo urbano la movida de los grafiteros y artistas en las paredes, se considera la estetización un proceso de regularización y domesticación “reformulado como una forma de arte, el graffiti puede ser patrocinado. (...) La “estetización” se convierte en un medio por el cual los hombres jóvenes de las periferias, su pobreza y su revuelta pueden ser asimilados y mantenidos bajo control. Esta asimilación es sólo relativa: el graffiti es patrocinado, pero permanece en el espacio residual de la calle, el devaluado espacio abandonado” (Caldeira, 2010).

Los movimientos culturales de Medellín en los que se encuentran insertos los grafiteros y artistas urbanos son respuestas socioculturales de reconocimiento y emprendimiento, a la vez que procesos de formación a partir de los gustos y consumos ofrecidos por la música y los massmedia.

La música, el graffiti, el diseño, la literatura y el cine “son formas de comunicación o expresiones globalizadas de la cultura de la juventud. (...) Estas representan lenguajes y estilos apropiados por grupos que sufren discriminación y prejuicios en todo el mundo para elaborar sus identidades y exponer las injusticias a las que están sometidos. Cada una de estas apropiaciones establece simultáneamente un diálogo

con gente en situaciones similares en todos lados y crea una particular interpretación local del estilo” (Caldeira, 2010).

En Medellín los escritores y grafiteros son hijos de personas que llegaron de los campos a autoconstruir e invadir en las periferias constituidas hoy como barrios. Desde los años noventa del siglo XX y lo corrido del siglo XXI jóvenes y adultos habitantes de estas comunas ejercen ciudadanía urbanas y culturales, sin perder de vista que se representan y debaten en sus diseños, discursos, obras y propuestas como habitantes del barrio.

**El graffiti permite construir una manera de interpretar la vida urbana desde las juventudes glocalizadas. Los graffitis hablan desde la periferia sobre la periferia, sobre las memorias y los límites de los que no se nombran o escriben en los medios de comunicación o museos. El arte urbano se esfuerza para hablar en las periferias o centros históricos desde prácticas artísticas estetizantes insertas en escenarios de lo público como lo común a una vida colectiva.**

Lo local y la pertenencia al territorio es una referencia explícita de la cultura Hip Hop de Medellín. En el universo del graffiti se puede observar que muchos escritores sienten afinidad con esta cultura, pero no hacen parte completamente de ella, la música rap no es la única que los inspira. Muchos de ellos habitan las periferias, aunque también un grupo significativo vive en barrios de estratos altos y urbanizaciones. Su sentido territorial no se da tanto por defender un lugar de origen o una cultura musical callejera extranjera, en tanto les interesa transitar el espacio urbano y periférico generando territorialidad por medio de la intervención del espacio público, buscando estatus, compartir y reconocimiento.

Sobrevivir es un acto insurgente de los jóvenes -grafiteros, raperos, artistas urbanos y activistas- en el barrio y la ciudad de Medellín, donde existe la tensión global por el debate

latente entre prácticas de graffitis (codificados) de sólo letras y su visión de autoconocimiento, lo cual los protege de la muerte y garantiza su identidad, frente a un proceso de mixtura y encuentro con otras técnicas, artistas y visiones para abordar e intervenir los muros y lo público, llamando todo este bricolaje arte urbano.

Estos análisis y entretreídos discursivos nos permiten conocer a continuación los testimonios -discursos- y pensamientos de cinco artistas del graffiti con respecto a sus experiencias, recuerdos y posiciones personales, que componen un panorama expandido de cómo se ha posicionado la expresión graffiti en la ciudad de Medellín y el Valle del Aburrá.

Hoy por hoy los escritores visuales entienden el graffiti como manifestación, empresa cultural, campo de lucha y opción de vida. Aquí se intenta hacer alusión a todas las posibilidades o a una de las tres. En sus interpretaciones y problematizaciones del graffiti como arte urbano, este emerge como táctica y estrategia, calle y diseño, revolución y empresa, cooptación institucional y movimiento artístico de las artes pictóricas, plásticas y visuales del siglo XX y XXI.

## Shamo

**...tiene realismo, tiene letras, tiene fondo, tiene concepto, para mí es graffiti.**

El Shamo lleva más de 15 años pintando, es tatuador y ha fomentado varias escuelas de graffiti por iniciativa propia y motivación de sus amigos. Tuvo una tienda para graffiti que se llamó Mansha, la cual se convirtió en un estudio para tatuajes en Envigado. Es considerado en el movimiento uno de los artistas jóvenes más virtuosos e integrales.

“Hay algo como muy contradictorio en esto, el graffiti no tiene reglas si no seguir su propio estilo y que usted mismo lo fundamente, yo les doy unos fundamentos de las bases (letras y estilos), pero no me gusta adaptar los pelados a mi estilo, yo busco que ellos vuelen, les enseño como a caminar, ellos verán que estilos cogen al correr, como implementan su flow.

En mi escuela yo les doy las bases con fundamento, tiene sus niveles, yo siempre espero y aspiro que en el primer nivel salgan con un tag personalizado, y que sea completamente estético, que no sea solo una chorrera de líneas, si no que sea algo bien estructurado. Y que tenga sus bases, y así va, primer nivel Tag, segundo nivel bomba y throw up, en el 3ero Quick piece, luego semi, en el 4to,

wildstyle y 5to es más para que ellos vean que hay muchos más estilos, no solo letras, sino texturas, fondos, colores, personajes y la estructura de un concepto para intervenir el muro.

Yo veo que el graffiti se puede tomar como herramienta. Aquí yo les llevo un concepto de la parte buena del graffiti, yo no les digo ráylenle la casa a todo el que se le atraviere, yo les digo rayen algo porque tiene una valoración o un sentido al rayar, no simplemente por marcar, busquen porque tienen que rayar ahí (...) no me veo en una ciudad fondeada de gris, quiero ver algo con diseño, con estilo que se quede uno observando de lo bonito que es, cuchitos de la vieja guardia que decían que los tatuajes eran de carceleros es ya concepto anticuado, pues yo estoy en la generación que los papás van a estar tatuados, que van a entender esto, un mundo lleno de color, no tan gris ni encorbatado.

El graffiti es una práctica de mucho consumo, se vuelve como un vicio, sólo pinto, y me entretengo dibujando, ese sería mi vicio, ya no podés dejar de pensar que en todo muro quieres ver tu pieza ahí metida, ya no sos humano, si no que sos otra especie y ya miras para todos lados buscando donde poner tu tag o te quedas mirando grandes obras de concreto planeando y desarrollando piezas imaginarias graffitadas”.

### Visitar

<https://twitter.com/shamo8>

<https://www.instagram.com/shamo8ink>

<https://www.facebook.com/SHAMO8>

<http://www.flickr.com/photos/shamo8/>

## Jackgo

### Graffiti es acción sentido sentimiento

Por medio de la iniciativa de Jackgo, maestro de artes plásticas de Bellas Artes y los jóvenes del barrio Popular donde habitan, inquietos y amantes de todo lo que tenga que ver con la búsqueda de las raíces, la imagen y lo visual, se dio inicio a la “familia urbana” Tribu Akowa, una comunidad de sentido, que con su nombre Akowa, recupera el grito africano e indígena de los pueblos originarios, que significa “Por la libertad”. Ellos hacen parte del Klan Ghetto Popular o la KGP.

El graffiti está en dos partes, es uno solo, pero se puede clasificar de dos maneras, el bombing es el hecho de bombardear con mil letras que sean sencillas y comenzar a ponerla por todos lados, sin permiso, es la manera de protesta del graffiti, una acción contra cultural, que abre espacios, gana muros y genera opinión (...)

Otra cosa es el graffiti art, que es estudiado, que es analizado, que lo perfeccionamos al máximo para que tenga un nivel artístico más que subverso como es el bombing. El 3D se ocupa de crear dimensiones y espacialidades, un wildstyle que tiene un montón de formas basadas en física, en geometría, en proporción y profundidad, en perspectivas, es una forma de organizar toda esa escritura rebelde en la creación de una pieza en gran formato.

... la gente sataniza el graffiti, yo no soy quién para decir si está bien o mal, si pintas ilegalmente te dicen que no les gusta lo que haces, pero también ayuda cuando los pelaos están haciendo cosas nuevas, hay gente que me pregunta cómo va mi hijo,



Escuela de graffiti Mansha en Envidado. Shamo con estudiantes del proceso. Fotografía: Julián Loaiza. Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.

(...) no me veo en una ciudad fondeada de gris, quiero ver algo con diseño, con estilo que se quede uno observando de lo bonito que es (...)

*Shamo*

una madre me decía: - yo le agradezco mucho porque a mi hijo el grafiti le cambio la vida, cambio en el colegio y mantiene contento mostrando su arte. El grafiti es una contracultura es como algo diferente porque ya no es el arte de galería, ni de exposiciones burguesas si no que es urbano para que le llegue a cualquier transeúnte, no va con esas normas de privatización que tienen la ciudad, no sé cómo definirlo, pero para mí plantea otra ciudad donde el arte no es institucional ni es tradicional, donde el arte es libre, el artista funciona sin presiones, muy seguro de lo que está haciendo. La ciudad grafiti suena una utopía, me imagino el Coltejer pintado, la alcaldía pintada, que nunca se pierde esas dos partes del grafiti, que por una parte sea visto como el trabajo de artistas que se empeñan en desarrollar un estilo, y que nos contraten en galerías, en museos, en edificios; y que el bombing crezca y se respete, que no haya persecución tan fea por parte de la policía, de la convivir y de los combos, la ciudad grafiti lo tomo como la aceptación de ese sentimiento.

### Visitar

@juancho\_karrancho

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100011046256293>

<https://www.facebook.com/akowarevolucionmental/>

<https://www.facebook.com/KLANGHETTOPOPULAR/>

## Code

### Código, boom y familia

Code es un artista, grafitero y cantante perteneciente al capítulo de Colombia de la Zulu Nation Capítulo Quimbaya, una organización internacional creada por Afrika Bambata, pioneros de la cultura Hip -Hop en EE. UU.

Mi nombre en la calle es Code que significa código porque el grafiti siempre será un código; por ejemplo, vos ves una letras por ahí que casi nadie las entiende en las calles, eso es un código y ahí es donde nació este sobrenombre y en parte este movimiento.

Antes de la historia de Filadelfia y New York yo tengo en cuenta es la expresión del hombre primitivo, porque el grafiti comenzó con los pulmones del hombre cuando este hizo shhhhh, y tenían una sustancia en la boca que pigmentó las rocas y sus manos, esa es la presión del aerosol, un aerosol humano...

Para mí el grafitero que no se mantenga creando y pintando -si no mantiene una constancia- muere, porque el grafiti es de hacerse notar, o sea, que se vea en la calle el resultado... Hay muchos grafiteros que no son muy reconocidos, o digámoslo así que no tienen esa constancia por el dinero que sabemos hay que invertir, porque si no hay latas (aerosoles) no se logra esa expresión de grafiti solo con vinilos y pintura.

... más que grafitero uno se va volviendo más grafiti-art, o sea más artista, uno va viendo otras concepciones, va viendo y aplicando otras técnicas que no es sólo el aerosol y el dominio de la tipografía sino que va más hacia las texturas, la mezcla de colores, los comics, algo de lo que es perspectiva

**(...) para mí plantea otra ciudad donde el arte no es institucional ni es tradicional, donde el arte es libre, el artista funciona sin presiones, muy seguro de lo que está haciendo.**

*Jackgo*



Escuela de graffiti Tribu Akowa de la KGP en el barrio Popular. Jackgo con asistentes a las clases. Fotografía: Julián Loaiza. Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.



y también lo que es las otras corrientes del movimiento como lo es el grafiti revolucionario, el estencil, el Street art, las tendencias del arte en sí y por su puesto influye mucho en un artista del grafiti la historia del arte.

Yo reconocido no soy, yo pinto es como por exteriorizar una expresión interna, porque me encanta dibujar y me gusta hacerlo bien. Me concentro más en el papel y el muro cuando lo hago solo que estando con varia gente; también me gusta hacerlo en crew, en familia como una forma de reivindicación y de demostrarles a las otras crew de que, si se puede ser, de que no solo es pintar con el parcerero, si no también conocer los problemas y poderle colaborar, porque una crew es eso, un fundamento, una unión invisible pero efectiva.

... estoy pensando hacer no sólo en el bombing, en lo ilegal sino más en hacer piezas maestras con más contenido social, histórico y científico, desde las concepciones de vida que estoy aprendiendo en la Zulu Nation... digamos que algún día para romper con dogmas me voy a tirar un grafiti de los alunakis.

La escuela de grafiti Bello Graff es un proceso de formación, ya cuando los pelaos van cogiendo una concepción y van viendo que esto los lleva a la construcción de un mundo nuevo, ellos de una van tomando el grafiti como un movimiento introyectándolo. Se vuelven multiplicadores de eso, van modificando nuestros proyectos de vida con la cuestión, se vuelve una revolución el grafiti... por ahora puede que sean pocos muros, pero va a haber un tiempo que nadie le dará miedo de los paracos, de la policía, del dueño, si no que todos nos vamos a ver con la necesidad de expresarnos.

El grafiti es el puente para ese mundo nuevo, no ese espacio público gris como lo quieren mostrar en Medellín con las mega obras y el concreto, es un espacio donde todos encontramos ese parecido con el otro, encontramos esas mismas satisfacciones, esas mismas identidades. En un espacio público donde están las expresiones y anécdotas de los jóvenes en los muros, no ves el grito del canalla, la muralla, la muralla ayuda a la persona que no tiene los medios, a que los interesados se vayan organizando, y si estas personas del poder tienen los modos y los medios, los movimientos populares tienen las paredes y las calles.

... en el grafiti hay una aparente competencia y una tensión visible entre el grafiti transgresor y rebelde y el considerado arte urbano o no van-

dálico, entre el grafiti no regular y el grafiti oficializado (anunciado); para mí ambos caminos son valiosos porque tiene sus manifestaciones, la ciudad esta mela (nueva), hay muchos muros y grafiti es lo que le falta; cuando ya no hayan muros que rayar, ahora si comencemos la guerra de estilos, pero si hay muchas paredes y zonas por conquistar... el grafiti no es solo Castilla o Aranjuez, no es solo envigado, el grafiti se tiene que expandir por todos lados...

### Visitar

<https://www.facebook.com/exopoeta.965928>

<https://www.facebook.com/HKEMETH/>

<https://www.instagram.com/p/CMsMOBuF5vB/?igshid=nr1c5plz23rm>

<https://www.facebook.com/quimbayazulu/>

<https://www.facebook.com/innatadisension/>



**El grafiti es el puente  
para ese mundo nuevo,  
no ese espacio público  
gris como lo quieren  
mostrar en Medellín  
con las mega obras  
y el concreto, es un  
espacio donde todos  
encontramos ese  
parecido con el otro (...)**

*Code*

Code en su casa en el municipio de Bello. Fotografías: Julián Loaiza.  
Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.



## Nuka

### Hacer hablar la ciudad a través de las paredes

Geovanny Acevedo es un artista plástico y visual de la Escuela Popular de Arte - EPA oriundo de Copacabana, un municipio que ha tenido mucho que ver con los eventos y colectivos grafiteros en los más de 30 años de historia del movimiento a nivel local. Reconozcamos aquí las vivencias de este artista y escultor desde la década de los noventa.

Yo llegué al grafiti por mi gusto por lo visual. Ya con ese empirismo comencé a estudiar, a tener más conciencia de lo que es la forma, la figura, todo el pensamiento del arte entorno a la gráfica, se emprende otra reflexión ante el mismo fenómeno, en esta década del noventa yo no hice parte de la movida del grafiti, pero si estaba pintando en la calle.

En la década del 2000 para mí una cosa importante es el muro, la pared como soporte, cualquiera que fuera la acción que pasé en el pared del espacio pú-

blico, desde ahí partí a trabajar en crear un asunto (estilo) propio entre varia gente con que compartía, que tenían diferentes miradas, diferentes observaciones y diferentes formas de hacer gráficas.

La escuela es una necesidad que se gestó para atender la problemática de las letras y nombres en muros públicos y fachadas privadas. En el taller y la producción mural se convierten los espacios a lugares de intervención para la interacción...mmm, nos han donado fachadas, muros, vea pínteme acá en este muro, pues son sensibles a que las acciones de pintar son maneras de escribir, pensar y recuperar espacios o de reactivar entornos perdidos...

El grafiti está atravesado por el pensamiento. Hay que tener en cuenta una cosa, que sí, el grafiti es para pensar, entonces ¿por qué se copia grafiti gringo y no se piensa? Si o no, o ¿por qué se reproduce un grafiti europeo y no se piensa? El poder del grafiti como arte público está en que nos enseña y da la oportunidad de definir lo que queremos decir a través de él.

El arte es una manifestación que está compuesta por prácticas, yo las defino como prácticas en torno a la gráfica, una práctica del grafismo inserta en ese campo que llamamos arte urbano. El grafiti es gráfica urbana, una experiencia de vida a través del arte. Antony Tapias, artista español que es para mí el referente del muro, el ritual del muro, lo que ha escrito, hace una reflexión del muro como práctica que comunica y que está cargado de memoria, ya que el muro siempre va a estar ahí cargándose de toda la simbología que le pongan.

Los jóvenes no pidieron vivir en la ciudad y por lo tanto quieren ver la ciudad de otra manera, no como los adultos la imponen, aquí hay una ruptura, donde el grafiti comienza a fraccionar una serie de paradigmas.

Siqueiros es el primer muralista que invento la pintura en spray cuando se creó los polímeros, inventó casi el acrílico, en los muros con pistolas, con lo expansores, comenzó a pintar con compresor, de ahí el tropel en que se metió con los muralistas de antaño.

El grafiti es una bestia que en cualquier parte del mundo le crecen las patas, y si le cortas una le salen 20 patas. A pesar de su instinto salvaje, el grafiti se domestica, es más, el grafiti esta domesticado cuando deja que su obra sea utilizada por fines políticos y económicos que no van ni tienen que ver con uno como escritor o artista.

Nuka entre latas en el taller Ingrafikas de Copacabana. Fotografía: Andrés Giraldo "Pepa". Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.



(...) uno muestra  
puertas, pero ahí está  
ese acto de autonomía,  
que permite crear  
en esos espacios de  
enseñanza íntimos  
diferentes tipos de  
libertades y liderazgos.

Nuka

El grafiti se intenta domesticar en el momento en que se comienza a catalogar como arte urbano, desde ahí. La creación del grupo fue de como coger a esos muchachos, y sentémonos a hacer un acuerdo, vamos a pintar, nosotros le damos los materiales, porque hay una necesidad de expresar para ver el mundo de otra manera y quitarle ese velo tan teso que tienen: el consumismo del mismo grafiti, porque cuando pintar paredes se convierte en un objeto de consumismo pierde su fuerza espiritual, cuando el grafiti se convierte en comercio se vuelve en una mafia, en simple vida de consumo. En los ochenta y parte de la década del noventa había un ritual que consistía, usted pinta el tren, pero antes va y roba el aerosol, ese era uno de los asuntos importantes rayar el tren y tomar el aerosol, ir en contra del consumismo. Lastimosamente eso se ha perdido, ahora te vas todo campante a comprar \$500.000 en aerosol y pinto mi muro. \$500.000 en nuestro país es mucha plata, y hay gente que cada mes compra \$500.000 en aerosol, y lo resaltan en toda parte mostrando su ego.

Un problema del grafiti en Medellín y en otras partes es el ego, creerse más lo ha dañado considerablemente un 80%; se fue Malaleche y se dañó el grafiti, el unía todos los parches, ahora está en Barcelona y dejó ese peo ahí, pero fue bacano, era un man que reunía a mucha gente: escritores, hoppers, artistas y diseñadores gráficos.

Quiéranlo o no el grafiti está metido en esa mirada de lo popular así sea un movimiento global, es popular porque es una práctica que en su universalidad sucede en la calle. Yo lo que hago es abrir experiencias, cada uno se hace caminos; uno muestra puertas, pero ahí está ese acto de autonomía, que permite crear en esos espacios de enseñanza íntimos diferentes tipos de libertades y liderazgos.

El grafiti es más que arte un estilo de vida. Si es una opción de vida también porque el grafiti es un generador de catarsis, crea catarsis social, crea una nueva forma de ver y comprender la ciudad, una nueva manera de ver el mundo, porque siempre saben cosas, yo quiero ese muro para mí, y quiero que haya algo ahí pintado, es una necesidad, no sé si es una enfermedad, pero hay una necesidad de pintar todo lo que hay, ojalá todo estuviera pintado.

Esto es lo que me parece lo más teso del grafiti, el asunto que no es capaz de dejarse coger, si lo coges con una mano se te sale por otra mano... como el grafiti es evocador, se vuelve como un testamento

de memoria, de lo urbano, sí o no, de lo efímero, nace crece y mure, quitarle esas características por dotarlo de otras del arte tradicional, que todo se tiene que guardar y que se perpetuo también lo virtualiza... yo opte por él porque para mí el arte tiene que ser como la vida: nacer, crecer y morir, y quitarle esa búsqueda de lo perfecto y lo perpetuo, es una búsqueda cambiante.

### Visitar

@nuka351

<https://www.facebook.com/moni.kongo.9>

<http://www.flickr.com/photos/monikongo357/>

## Pac Dunga

### Grafiti escuela, grafiti vida, grafiti arte

Alejandro Villada es uno de los grafiteros que comenzó en los años ochenta, quien sigue activo, participando como maestro y profesor de la escuela de grafiti 4 Elementos Skuela de Crew Peligrosos en Aranjuez. Como artista del grafiti, docente de artística en una Institución Educativa y gestor cultural de festivales y eventos de arte urbano, se ha posicionado como un referente a seguir y escuchar por todos los escritores, artistas de diversa índole y la comunidad grafitera.

Inicie cuando tenía más o menos entre 12-13 años, hace más de 26 años, he tenido etapas en las que me alejo 1, 2 o 3 años y vuelvo... Cuando empecé a pintar en la calle; que hice mi primer grafiti tenía entre 13-14 años; en ese momento era como una expresión juvenil, como con esas ganas de uno ser diferente, usar una ropa diferente, usar la pañoleta, la chompa, la gorra puesta de tal manera; no como todo el mundo.

Sabemos que el grafiti fue uno de los primeros elementos que hizo parte del Hip-Hop; estamos hablando de finales de los 60s, comienzos de los 70s cuando esto fue lo que empezó a particularizar la expresión en la calle de la cultura Americana; sobre todo en New York, entonces digamos que se me fue pegando por ahí.

Finalizando los ochenta yo estaba estudiando en el Salesiano del Sufragio y las juventudes de esa zona (Boston, Buenos Aires, Villahermosa, Caicedo) fueron muy afines al cuento del Hip-Hop pero, en ese momento muy desde el baile y algo del grafiti; digo algo porque era solamente el grafiti que aparecía en una camiseta, estampado en un bluyín, en

unos zapatos, por aquí era muy novedoso, era muy novedoso salir, bailar y pintar un grafiti en la calle. La goma del break dance venía desde los 11 años (en los 80s, 85 y 86); en esa época en Medellín, en Colombia y en diferentes partes del mundo empezó a moverse esta cultura del baile y esta cultura venía acompañada de una forma de vestir, de una forma gráfica de verse en los discos y en los videos que era con el grafiti como estandarte.

Yo si veía en el contexto del barrio personas más grandecitas con más estilo de baile que iban y participaban en eventos, por esa época también estaba de moda un programa de televisión que se llamaba “Baile de rumba” y yo veía ahí pasos, manes con grafiti en las chaquetas y todo eso quería impregnarlo en mis prendas. Entonces yo también empecé a pintar mis convers, mis bluyines y mis gorras con esos colores tan vivos que tiene el grafiti. Digamos que fui víctima de los medios como pasa con todo mundo. Por ahí empezó un gusto por esta música, por este estilo de arte y ya uno quiere como ir investigando más y más, buscando tener más relación con personas que estaban haciendo lo mismo para conocer: ¿Quién les enseñó, donde aprendieron?

Empezamos a finales de los noventa a tener party’s (rumbas) en la ciudad de hip hoppers; grupos de varios barrios llegaban a mostrar lo que hacían con su baile, a mostrar su ropa, no como competencia sino como festivales muy sencillos en parques, en centros comerciales, eran muy pocos los eventos y a ellos llegaban no más de 100 personas entre los que estaban observando y los que estaban bailando. Esos momentos fue un tiempo de empuje, donde esto empezó a convertirse en una bola de nieve que poco a poco fue creciendo y algunos como yo en otros barrios empezaron a liderar esos procesos en la Comuna 8 (Barrio Caicedo), algo de Belén, algo de Manrique, también había un grupo fuerte en la Milagrosa. Para esta época yo ya estaba terminando el bachillerato, ya tenía un grupo consolidado que se llamaba “La Boston Fase Dos”; heredamos este nombre de una crew llamada “Boston Possi” que fue la primera crew que yo pude ver en el barrio, en ésta había un amigo que se llamaba El Duke.

Me acuerdo de que mi primer grafiti decía “Hot City” (ciudad caliente), era con unas letras en llamas y en la mitad un pato Lucas con un aerosol, todo muy influenciado a lo que uno veía. Ya Duke

me invito un día a pintar; hicimos un grafiti en conjunto que se llamó “Misión Graffiti” y me dijo: Bueno... a partir de acá usted es el que va a seguir porque nosotros ya estamos en otro cuento; él Duke me inició y me entregó este legado por decirlo de manera mística.

Nosotros el único referente que teníamos era una que otra película que llegaba al país, era una que otra imagen donde uno por ahí veía que se hacía algún rayón, no dejaban de ser películas, farándula y actores que muchos de ellos nada que ver con el Hip-Hop, pero si fueron referentes. A lo único que teníamos acceso era a fotos y revistas que traían algunos que podían viajar a EE. UU.

A finales del 97 y principios del 98 empezó a entrar el internet más fuerte acá a Colombia y pudimos compartir algo de información con otra gente, mirar otras imágenes, fotos que nos mandaban e intercambiar correos físicos y electrónicos.

Llegaban algunos documentos, algunos libros, copias de revistas que traía alguno, uno se iba a una biblioteca (Comfama) y de pronto encontraba un libro donde hablaba del break dance, de la historia de la música y de pronto aparecía un grafiti ahí y decía: este Wild Style fue hecho por tal artista, entonces pensaba ¡ha...es que esto se llama Wild Style!, muchas cosas en inglés, cositas pequeñas, artículos pequeños que salían en revistas, en periódicos, entonces uno iba leyendo allí, iba traduciendo algo e iba estudiando un poco de lo que era el grafiti en realidad, pero nosotros empezamos muy empíricos, sin muchas fuentes, digamos que eso le da un poco de valor a lo que hacíamos porque a pesar de la dificultad para acceder a información, no estábamos como tan desligados de lo que estaba pasando en otras partes del mundo.

Ahora que han pasado tantos años nos damos cuenta que en ese momento estábamos muy cercanos o que era muy similar lo que hacíamos acá al nivel que se desarrollaba en otras partes, digamos que es ese momento nos faltó lo que ahora hay: apoyo, más registro, más posibilidad de publicar lo que uno hace, ahora hay más facilidades de todo eso, que de pronto en otros países estaban más adelantados en esa parte de comunicación; entonces se publicaban en periódicos y en revistas imágenes de lo que hacían artistas en otras partes del mundo y de pronto algún artículo de esos llegaba acá.

En esta primera oleada del grafiti los artistas no pensaban en el arte ni en un concepto; simple-

mente pensaban en comunicar lo que les gustaba de la música y del graffiti a través del baile: hacer unos escritos, marcar el nombre...

A principios y mediados de los noventa se empezó a rallar bastante, en esa época se inauguró el metro, ya había artistas del graffiti que hacíamos cosas en la ciudad, inclusive el metro como previéndose un poco a lo que se veía venir, contrató a algunos para que hicieran unos murales alrededor de las estaciones. Eso lo lideraron a través del programa que se llamaba Arriba mi Barrio; estos empezaron a apostarle mucho a lo que pasaba en los barrios con el graffiti y con el b-boy; inclusive El Flaco y El Mocho estaban en esos programas y por allá nos conocimos en esos programas, igual ya los habíamos visto en la calle, pero empezamos a compartir espacios.

Después del 2000-2002-2003 empezó a aparecer en la ciudad el graffiti muy masivo, por ejemplo, estos chicos que trabajan ahora conmigo (Eyes, Caos) empezaron a pintar en sus barrios, la zona Nororiental se hizo muy fuerte en el cuento del graffiti, en Aranjuez y Manrique, se empezaron otra vez a formar grupos de Hip-Hop, a formar escuelas, a hacer procesos como en la Comuna 13 y en Castilla.

Entre el 2007-2008 el graffiti era muy discreto, si se hacía algunos bailes y grafiti pero de manera muy moderada; esta es la tercera ola del grafiti local que va hasta 2012; en esta tercera generación

no se ha parado, hay unos que ya son más sólidos, que vienen con propuestas más fuertes, que han salido del país a mostrar lo que hacen por fuera y de ahí se ha venido haciendo la fusión con la cuarta generación que para mí sigue siendo como la tercera porque es como la proyección de esa tercera mucho más fuerte, mejorada, realizando ya eventos, invitando gente de afuera, compartiendo mucho con artistas de otras ciudades, de Bogotá, es la consolidación del proceso que a finales de los 90s fue muy débil pero que a comienzos del 2000 se empezó a fortalecer, y que a partir del 2010 venimos con esa fuerza y con ese impulso con el que estamos en este momento.

Yo digo que ahora a las marcas de aerosoles que venden spray les favorece que en todo el mundo esté muy de moda el bombing; el bombing lo inventaron hace más de 40 años, ¿para qué seguir haciendo bombing si a uno como artista le gusta es la novedad, crear?, ¿para que si eso ya fue inventado y tenía un contexto diferente de bombardear; como de limitar sectores, de mostrar la osadía de "X crew" y ganarse el respeto por eso!, pero yo pienso que ahora no es necesario ganarse el respeto de esa manera sino con una buena propuesta grafica ¿haber que tan teso es usted no para montarse a un edificio a hacer un Tag sino para producir una idea desde el graffiti! Entonces de cierta forma para mí el bombing es como el consumismo del graffiti y no sé... a veces los pelados



Pac Dunga comparte conocimientos con jóvenes interesados en el graffiti y el arte urbano, en la sede de la escuela en Aranjuez. Fotografía: Julián Loaiza. Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.



**(...) el graffiti y los muros de la ciudad son la piel y que las vivencias y todo lo que le ocurre a un graffitero, todo lo que le pasa en la calle es como la sangre.**

*Pac Dunga*

como que no abren los ojos y no lo entienden... lo que las marcas de aerosoles quieren es que gasten y gasten pinturas como locos, pero lo importante de estas marcas que hacen aerosoles tan vácacos es la posibilidad de hacer obra, con esta pintura tan tesa, tan bien hecha que nos facilita el proceso y el acabado.

Ahora bien, el grafiti dejó en mí una persona que es un trabajador del arte, digamos que uno es artista en el momento que construye obra, pero yo todo el tiempo estoy trabajando por el arte: sea como profesor, como artista de grafiti, sea como un diseñador o como un publicista; el grafiti se sembró en mí como la semillita de la creatividad y de ahí en adelante lo único que quise hacer es pintar, dibujar, graficar y diseñar.

Parte de estar en la escuela es como de dejar lo que uno aprendió, dejar huella, devolver lo que también uno recibió, pues uno quiere llegar a consolidar una propuesta con el grafiti que trascienda, aun cuando muchos graffiteros que se han vuelto muy nombrados en el mundo no lo han logrado.

Unos grupos lo ven (al grafiti) como una manera autodidacta, otros de otra, aquí tenemos proceso de escuelas para compartir lo que se sabe, otros dicen que el grafiti no se aprende en una escuela, en un salón o en un taller donde un profesor te dice qué hacer, sino que esta práctica es de la calle y se aprende pintando, como yo lo aprendí. Yo lo que estoy haciendo aquí en la escuela de 4 elementos es dar un paso más allá para no quedarse uno en lo mismo sino trascender. Si yo aprendí del grafiti esto o lo otro pues lo puedo transmitir y así se van construyendo las tendencias, los modelos y movimientos artísticos.

En el grafiti se recogen diferentes formas de educación. Creo que la principal y la más importante es la autodidáctica, cuando vos te preocupas por investigar, por leer, por practicar solo; esa es la esencial, y con cualquier otro tipo de educación que estés abordando, ya sea en un academia, en una universidad, en una escuela de Hip-Hop, igual tienes que seguir siendo autodidacta o si no te vas a quedar con lo que un profesor te dé en un salón o lo que un tallerista te dé y ya, y ¿Dónde está tu investigación, tu capacidad de auto crecer? Entonces esta siempre será para mí la más importante y así iniciamos muchos.

La otra es en escuelas informales, cuando yo formo un combo entre amigos y nos reunimos en la

esquina, hablamos de Hip-Hop, escuchamos la música, vamos a rayar; eso sigue siendo una escuela, muy informal...pero sigue habiendo allí un proceso de aprendizaje en conjunto donde hay alguien que lidera, donde alguien trae una información y nos la comparte, el otro te enseña a manejar el espray, el otro te enseña a hacer un degradado y todo el tiempo se van analizando posibilidades con las pinturas.

La otra, (aunque todavía no tenemos la posibilidad de ofrecer un título, estamos en esa parte de ofrecer certificados de estudio) es estar en una academia, como la escuela que tenemos en Aranjuez y como otras que hay en la ciudad; digamos que permite que se haga del cuento del grafiti algo más masivo y que muchos pelados que todavía no han encontrado ni definido para donde van y cuál es su forma de expresión, encuentren en el grafiti unas luces de como empezar a salir adelante y a crecer en un mundo del arte, el diseño y la música. La escuela no formal le ayuda a los chicos a creer en lo que ellos hacen y a hacer el proceso de aprendizaje más corto.

En algunos documentos que yo he escrito para reseñas artísticas o para exposiciones en las que hemos participado; yo he hablado de la cultura como un ser viviente, desde el grafiti hablamos de que el grafiti y los muros de la ciudad son la piel y que las vivencias y todo lo que le ocurre a un graffitero, todo lo que le pasa en la calle es como la sangre.

Hablamos de grafiti también como algo masivo que está ocurriendo en Medellín como ha ocurrido en otras ciudades. En Medellín en particular el grafiti es algo que se está construyendo, ya no somos 5 ni 10; ahora hay cientos de pelados en la ciudad pintando, rayando, bombardeando, proponiendo obra, ¡lo que sea! Esto ha hecho que al grafiti se le dé una mirada y se le empiece a concebir como un fenómeno que está ocurriendo y modificando las representaciones culturales de los habitantes y de la ciudad.

## Visitar

@pacdunga

<https://www.facebook.com/alejandro.villadapacdunga>

<https://crewpeligrosos.com>

<https://www.4eskuela.org/>

Conviene decir sobre los caminos transitados en la investigación que conversamos en el segundo semestre del año 2013 con tres jóvenes no mayores de 25 años que llevan en promedio 10 años en procesos de expresión grafiti; y dos artistas: gestores culturales del grafiti que comenzaron en los años ochenta y noventa, cumpliendo sus incursiones, obras y procesos en las calles aproximadamente 30 años.

Vamos a redondear con la identificación de 5 rasgos esenciales (sintetizados en cinco frases), los cuales sirven de propuestas de posibles acciones y discusiones entre gestores, artistas, funcionarios, líderes, escritores y grafiteros en el presente pasado futuro.

**1) Espacio urbano público y galerías de arte al aire libre de arte urbano y gráfico.** Al ser el grafiti una acción legítima, una esencia no oficial, un fenómeno no regularizado, las pintas, los grafos y las producciones cuestionan y responden a la ciudad respecto al estatuto urbanizado de “lo público”, la “seguridad” y la “belleza” de la “ciudad servicios”. Los espacios que se regulen y se acuerden por decreto no pueden limitar la expresión o reducirla.

**2) Los artistas del grafiti son seres visuales de los barrios y referentes de cambio.** Nadie está autorizado para designar quien es o no es un grafitero. En el camino de construir poder y justicia espacial cada individuo debe de nombrarse como tal después de un proceso de aprendizaje, estudio, autoevaluación, marcajes y reputación dentro de la escena, movimiento o medio. En general, el grafiti es la habilidad de hacer composiciones subjetivas a través de la escritura (un tipo de gramática) con colores, trazos, personajes, fondos, códigos y desciframientos. Es una actividad creativa, individual y colectiva, que se fortalece cuando se pasa de lo personal a la crew, que es el grupo o colectivo y de allí a las relaciones entre agrupaciones y afinidades. La conciencia socio gráfica, la búsqueda de un estilo, la identidad con un artista, una corriente o un ideal, la experimentación plástica pictórica, hacen parte de los relatos y las narrativas que enriquecen y vitalizan los criterios visuales, gráficos y representativos de los agentes o practicantes de la manifestación cultural.

**3) Producción de sentido, territorialidad y justicia espacial.** El grafiti siempre está construyendo, exigiendo y reclamando derecho a la ciudad, espacio público, recreación, derechos culturales, diversidad e inclusión. Hoy más que nunca reclama la necesidad de su historia, el rescate e inventario de sus objetos, registros y memorias. Las acciones individuales, las conqui-

tas de muros y paredes, el poder que se construye en los espacios que se transforman, las formas colectivas de incidencia en los barrios y los municipios están generando una comprensión del porqué y el para qué a la sociedad. Multiplicidad de sentidos y significados para los practicantes, los familiares, los círculos cercanos y la institucionalidad en torno al territorio, como el espacio construido legítimamente por las personas que cambian con su acción los lugares habitados.

**4) Culturas musicales y visuales callejeras.** Todos diríamos que el grafiti en el Valle de Aburrá tiene una relación intrínseca con la música Hip Hop. En este trasegar por las calles podemos decir de las personas y escuelas conocidas, de los grafiteros escuchados, de las fiestas y grafiteros apreciados, que el grafiti no está atravesado como un elemento de una cultura musical en específico sino como una cultura en sí misma, con una historia milenaria, la cual comienza en las cuevas prehistóricas (Paláu Castaño, 2006), los escritos bíblicos, las vanguardias artísticas, la agitación política y el activismo por las libertades y los derechos civiles, es decir; el presupuesto estético de la música del Hip Hop está presente, pero se desvanece como pilar y fundamento ante la diversidad de orígenes, vanguardias artísticas y culturas musicales que atraviesan sus vidas, la búsqueda y la indagación pictórica, la concienciación a través de la gráfica y la ubicación dentro un contexto en que se pueda transformar la realidad, el ambiente o la forma en que se habita.

Es importante decir que para muchas personas el grafiti en Medellín aún está en sus comienzos después de 4 o 5 generaciones de grafiteros que hacen presencia en los extramuros, barrios, malla urbana y centro histórico desde fines de la década de 1980.

Muchos personajes reconocidos que aún están en la escena creen que su lugar sigue siendo el clandestino de las pintas y los grafos, mientras otros piensan que su espacio hoy es el público de las escuelas, los festivales, los eventos, las galerías y la transmisión de sus experiencias y conocimientos vivos.

Los líderes y grafiteros interesados en compartir lo que practican como pasión y opción de vida, sorprenden por ser en su mayoría los jóvenes entre los 20 y los 30 años, quienes además de pintar, parchar (enseñar), estudiar, trabajar, se asumen como sujetos críticos que están haciendo historia y poder en la ciudad que habitan transformando sus lugares, gustos, su sensibilidad, sus identidades, personalidades y sueños.

### 5) Maestros de escuela en la ciudad que falla.

Los procesos de formación en graffiti nacen en la primera década del siglo XXI, motivados por el interés de rescatar y no dejar perder una práctica que como hemos visualizado, por su misma naturaleza efímera y transitoria, está permanentemente expuesta al riesgo de la desaparición. Estas escuelas se han convertido en un lugar de creación de la memoria y el patrimonio barrial, en vehículos de trasmisión de mensajes para la comunidad, los vecinos y la ciudad, en las maneras de sentir y de pensar de los jóvenes, lo cual se ve respaldado y enfatizado en la presencia urbana con sus pintas, sus formas de vestir, de hablar y relacionarse socialmente.

Organizaciones barriales adscritas en algunos de los casos a escuelas de Hip Hop de comunas, a casas de la cultura, de emprendimiento cultural y arte urbano, con trayectos formativos en dibujo, ilustración, estilos, historia del graffiti y artes visuales que a través de las músicas, las culturas y las identidades como opción de vida, le apuestan a la formación y la educación en el graffiti como herramienta que genera procesos autónomos, independientes, autogestivos, sólidos y de larga duración, promoviendo personas con perseverancia y capacidad de nombrarse como escritores, artistas y graffiteros que continúan con el compromiso en la producción de arte efímero, visual y público.

## Trazos que no serán en vano

**Escribir la experiencia es aprender, plasmar y querer dejar una huella, vivir la memoria para la historia...**

Las escuelas de graffiti están muy vivas, siguen siendo espacios de construcción social de comunidad desde los barrios por medio de las prácticas artísticas. Algunas de estas escuelas ya no están como la de Mansha, AK 47 o la de GDL5, pero han evolucionado en otras, manteniéndose la base de cinco escuelas de graffiti en la ciudad de Medellín, sin contar las de los otros municipios del Valle de Aburrá.

En este ensayo al acercarse al tag (la firma), las letras y los códigos nos instalamos en la concepción general que se tiene del graffiti, de la raya, de la inscripción en la calle, de la pinta, de eso que se comprende como protesta social y maneras de comunicación alternativa desde los agentes de la acción; a la vez que, se divulga desde los medios y gobernantes como

En 4 Elementos Skuela se valora y es visible la presencia y fuerza femenina. Estudiantes del proceso. Fotografía: Julián Loaiza. Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.



**La potencia de la inscripción... la fuerza del nombre de una persona escrito en una pared o en una pantalla. El acto de escribir y exteriorizar por medio del yo: el cuerpo. Eso de acercarse al acto rebelde, taponos y huellas responde de alguna manera a esa característica de la incertidumbre del graffiti y de la ciudad, de la negación para los habitantes de los barrios de sus derechos a la ciudad y sus espacios (...)**



Anselmo y El Donchi, artistas urbanos y callejeros, trabajando en el mural del parque de El periodista. Fotografía: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2015

actos vandálicos de contaminación visual y uso indebido del espacio público urbano.

Ya no hay tantos tags regados por todas las comunas, poco se ven las iniciales de las barras bravas de los equipos de fútbol local en todas partes: establecimientos, transportes y barrios. Los graffiteros ya no hacen tanto bombing. Los estudiantes universitarios hoy no rayan ni las paredes y las puertas de los baños de las universidades públicas como antes.

Muchos dirán entonces que los actos vandálicos van en decaída, no es tan evidente ni tan masivo todas las rayas en que estaba sumergida la urbe. Otras pensarán que el deseo de escritura ha sido canalizado por las pantallas y tabletas.

De cierta manera se dirá que hay un triunfo de esta especie de arte urbano que divulga desde todas las técnicas, incluyendo las del aerosol o de la expresión grafiti, como unas formas más amables, seductoras y estéticas en las paredes borrando los tachones, nombres y “rayas” que nadie quiere ver ni “dizque entiende”.

La potencia de la inscripción... la fuerza del nombre de una persona escrito en una pared o en una pantalla. El acto de escribir y exteriorizar por medio del yo: el cuerpo. Eso de acercarse al acto rebelde y a dejar huella responde de alguna manera a esa característica de la incertidumbre del grafiti y de la ciudad, de la negación para los habitantes de los barrios de sus derechos a la ciudad y sus espacios, al intuir discursos facilistas que eluden darle significado y valor al rayón, a escribir nombres y firmas, a los actos y escenas de marcar la ciudad con una frase de un equipo.

Me atrevo a afirmar que poco se ha explorado con los graffiteros los significados que para ellos tienen los tags, sus nombres y sus rutas urbanas. En medio de todo hay algo en la superficie que parece no hemos visto: la potencia expresiva y comunicante del tag, las formas de intervención y apropiación de la ciudad, las maneras de resistencia que se conservan en mantener activos y vigentes los principios de una tradición, las paredes que liberan la escritura de nombres al quitarles los fondos que las callan...

Sobre el deseo de escritura y expresión, todo este uso de las tecnologías digitales ha concentrado la atención en eso, ha capturado esta potencia. Uno ve la cantidad de mensajes en las redes sociales, y allí también se podrían analizar algunas de las huellas de ese instinto grafiti, porque uno ve que la gente mira cada vez menos los muros y cada vez más se mantiene observando las pantallas. De pronto esto es un desafío más para el grafiti, en el sentido tradicional, debido a que esta expresión es un tipo de gramática de una época, cuando no existían las formas de escritura digitales, entonces es

probable que si el grafiti no se transforma tiene la amenaza de ser absorbido por estas formas de actualización y virtualización, las cuales van visibilizando lo que parece fugaz y anónimo. Esa cosa de que uno iba pensando lo que iba leyendo, lo que estaba en el muro o en el tablero, esa capacidad auto reflexiva y de exteriorización se va modificando por los usos de los dispositivos de telecomunicación y las redes de mensajería instantánea.

El grafiti de los trenes, de los rayones de la calle, de la noche y lo ilegal, de los muros prohibidos, de esa capacidad incesante de abrir espacio para la expresión, la rebeldía y obras murales con los nombres y las firmas, se ha insinuado en las palabras de los testimonios y puntos de vista de cinco agentes del grafiti de la ciudad que viven...

Hay más, en estas palabras hemos examinado brevemente el trasfondo y la relación de la estética de la seguridad, la felicidad paradójica (Lipovetsky, 2002), el grafiti y la sociedad efímera de consumo espectáculo (Bauman, Vida de consumo, 2007), (Bauman, Mundo Consumo, 2010) (Ruíz García, Estética y consumo, 2011). A partir de las lecturas de Caldeira, (Montoya, 2010), Maffesoli y Silva, nos hemos referido a esta trágica veta de hablar de la seguridad como un inhibidor del grafiti para expresarse, que a veces apoya, persuade y retas a los actantes dependiendo de las idiosincrasias y particularidades de los lugares.

Es la estética de la seguridad en un mundo globalizado la que le da la categoría de arte urbano al grafiti y no los movimientos, procesos o instituciones museales, permitiendo que otros intereses y apasionados de la planificación y el desarrollo de la urbe perforan estas prácticas propias de los espacios urbanos. Además de penetrar los discursos de los gobiernos; dicha estrategia político social termina coadyuvando a esas relaciones persuasivas entre las políticas, los funcionarios y las comunidades, las cuales por una parte apoyan y consideran el grafiti y obras que se encuentra en los muros de los barrios como identidad y marca de ciudad, en tanto para otras dependencias y personajes representa amenazas al orden público y las ideas de convivencia ciudadana. (Ruíz García, Industria del miedo: estética y política de la seguridad democrática en la sociedad de consumidores, 2012).

Y siempre hay que decirlo, los testimonios, las entrevistas a los graffiteros es el material más valioso que vale la pena revisar en todas estas derivas. Sus palabras son historia oral, parte de las memorias contemporánea de las prácticas artísticas que crean un arte fuera de los estándares oficializados.

Este ensayo es un marco de interpretación de un fenómeno en el que se hace un diagnóstico, en el que estamos poniendo de manifiesto cosas que ocurren pero que todavía

no alcanzan a ser tema de interés de la escritura, apenas se esbozan sus marcos de narración. La escritura finalmente es un registro de la subjetividad y la experiencia que hemos ido adquiriendo, es ahí en donde hemos hecho emerger esa articulación de una cosa que se manifiesta de tantas maneras, que es tan compleja, que presenta esa ambivalencia del graffiti como su riqueza, el hecho del movimiento infinito.

El graffiti en la superficie intenta sortear la incertidumbre a través de las vidas de las personas que lo practican. La incertidumbre de vivir en una ciudad que falla, tan insegura, que genera violencias, brutalidad, miedos y encierros. Así el graffiti no intenta ni disminuir ni controlar la incertidumbre, sino que enseña a (con)vivir con ella. Muchas instituciones y grupos están intentando controlar y eliminar la incertidumbre y lo que logran es todo lo contrario, agudizarla, generar desconfianza y más riesgo.

Yo estoy convencido que el arte del graffiti en el sentido de arte de vida y de manera de ser, de opción y proyecto de vida, es una experiencia de aprender a existir con la incertidumbre, pues realmente en el graffiti no hay ninguna solución preestablecida; lo que existe es un hacer que deviene acción en medio de la perplejidad, entonces por eso también es normal que nazcan y desaparezcan escuelas, correspondiéndose estos procesos con la idea del graffiti como laboratorio de diálogos socioespaciales: de ensayos y errores. Pues realmente todo lo demás de la ciudad está prediseñado, preparado, planificado y las artes, las obras y los procesos les incomodan, los mueven de sus zonas de confort.

El que tiene dinero para comprar afuera de la ciudad se va de ella. Mucha gente está migrando porque no soporta vivir en los vertederos de una ciudad basura y morgue. En cambio, el graffitero está condenado a vivir en la urbe, en el reciclaje, por ende, le toca reinventarla, por eso el saber no sabido que adquiere día en día en aprender a sortear los dilemas que produce una vida azarosa, lo aplica en tácticas y estrategias para apropiarse de los espacios globales.

El arte del graffiti enseña el arte de vivir con la complejidad y con las diferencias, enseña a negociar todos los días la diferencia, la convivencia, que es lo que ocurre a diario en los barrios. La vida en el barrio es un asunto de negociación cotidiana con todos los poderes.

Lo cierto es que este mismo ensayo es un laboratorio para experimentar narrativamente todas las derivas, en especial en los campos de comprender cómo el graffiti enseña a negociar todos los días la vida cotidiana, que termina siendo unos de los campos más interesantes ya que involucra todo: lo espacial, lo político, lo sociológico, lo antropológico, las relaciones con la ciudad, con el estado, con el para estado y con el otro.

Para uno como escritor es difícil llevar la vivencia en primera persona de los artistas del graffiti a una tercera persona. Esa vida que ha sido marcada por el graffiti, el cual ha permeado su carácter y manera de concebir el mundo, enseñándole una manera de sobrevivir que está moviéndose entre las estrategias de capturas y las tácticas de resistencia, entre los contextos de violencia y los repertorios de luchas.

Lo que nos lleva a decir que en la experiencia graffiti hay posibilidades aun no exploradas para la ciudad que podrían aprovecharse, porque cuando entiendes al graffiti como metáfora de la ciudad y está a la vez como laboratorio, es cuando afirmas que los otros que no son artistas o escritores también tiene que aprender e involucrarse en este proceso que nos invita a lo colectivo y lo diverso. También es enseñarle a la administración qué el graffiti es una manifestación cultural, una herramienta para el aprendizaje de la participación social. Sería interesantísimo que se aprovechara esta experiencia graffiti para lo que se conoce como la educación ciudadana, se podrían plantear otras formas de convivencia a través del aprendizaje y la enseñanza de otras escrituras.

La experiencia graffiti ha sido desperdiciada para cambiar e intervenir las dinámicas de la ciudad, porque ha sido despreciada, desconocida, minimizada, satanizada, silenciada, disminuida. La postura a lo largo de este ensayo ha sido que la experiencia y prácticas de los graffiteros es útil para entender el funcionamiento local de la urbe y clave para incluir minorías y juventudes. Aportando, paradójicamente, con el ensayo a la captura del graffiti desde el registro de la escritura.

## Uniando esfuerzos (entre graffiteros, artistas visuales e investigadores)

**Ahora son miles los grafitis que flotan en la frágil memoria de las ciudades profanadas por el aerosol, hay nuevos héroes que dibujan malabares en las esquinas...** *Alex Ron. Quito: una ciudad de grafitis (2007)*

Basado en la investigación-creación “La ciudad Graffiti” (2013), Víctor Jiménez se encontró becado de la convocatoria Arte y Cultura para la Vida, en la modalidad de Artes visuales de la Secretaría de Cultura Ciudadana (2015), con el fin de elaborar un ensayo que propone una revisión crítica sobre el graffiti a nivel local. El producto de los 5 meses de indagación es en gran parte este documento reflexivo, que

recoge y actualiza las visiones de los graffiteros, a la vez que crea un paisaje expandido del arte urbano no oficial del Valle de Aburrá entre 1985 y el 2015.

### Artistas del graffiti

Acso	Barto	Blues
Code	Enk	Fate
Nuka	Jackgo	Josty
Niche	Pac Dunga	Pepe
Perro graff	Shifone	Shamo

### Gestores del graffiti

Wilmar Martínez  
David (Galería Urbana)  
Diego Marín (GDL5 y Contraforma)  
Jeihco Castaño (Casa Kolacho)  
Leandro Arango (La Gran Colombia LGC & Cultura y Libertad)

### Crew's y familias

BelloGraff  
Crew Peligrosos – 4 Elementos Skuela  
Cultura y Libertad  
Graffiti de la 5 GDL5  
Elemento Ilegal  
La Gran Colombia  
Madafatkap  
Pandemia Krew  
SKS  
Tribu Akowa & KGP  
W3  
Zulu Nation – Capítulo Quimbaya

### Asesores académicos

Alejandro Villada  
Giovanni Acevedo  
Miguel Ángel Ruíz ■



## Bibliografía

- Amendola, G. (2000). *La ciudad postmoderna, magia y miedo en la metrópoli contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Bauman, Z. (2007). *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2010). *Mundo Consumo*. Barcelona: Paidós.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales*. Ediciones Akal .
- Caldeira, T. (2010). *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Madrid & Barcelona: Katz editores.
- Carmona Espinosa, F., & Jiménez Durango, V. H. (21 de Noviembre de 2015). *Vida Graffitiante*. Palabra, imagen y color en la Medellín actual. 2014 -2015. Propuesta museológica de exposición transmedial. Medellín, Antioquia, Colombia: Inédito.
- Casa de las Estrategias. (2012). *Graffiti en Medellín*. Medellín: Fundación Mi Sangre, Casa Morada, Casa de las Estrategias, Pintuco.
- De Certeau, M., Giard, L., & Mayol, P. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Echavarría Carvajal, Jorge y grupo de académicos. (2014). *Arte Público en Medellín. La Ciudad de las (casi) 500 Esculturas. Glosario incompleto para su discusión*. Medellín: Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana.
- Foucault, M. (2009). *Cuerpo utópico. Las Heterotopías*. (L. A. Paláu Castaño, Trad.) Francia: Lignes.
- Garcés, Á. (2010). *Nos-otros los jóvenes. Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Lefebvre, H. (2020 (1974)). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros. Obtenido de <https://istoriamundial.files.wordpress.com/2016/06/henri-lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf>
- Lipovetsky, G. (2002). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Maffesoli, M. (1990). *El Tiempo de Las Tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Barcelona: Icario.
- Muñoz, F. (2010). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Paláu Castaño, L. A. (2006). *André Leroi-Gourhan o del arte rupestre a las estéticas funcional y expandida*. Medellín: Documento inédito escrito para la conferencia del 30 de mayo de 2006 en el auditorio Gerardo Molina, Universidad Nacional de Colombia. Medellín.
- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. España: Ediciones del Serbal.
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia, España: Pre-Textos.



Escuela de ilustración y artes Ingrafikas, liderada por Nuka en el municipio de Copacabana. Al centro de la imagen el diseñador gráfico y escritor de graffiti Bufón. Fotografía: Andrés Giraldo "Pepa". Propiedad: Víctor Hugo Jiménez Durango. 2013.

- Pasternak, A., Seno, E., & McCormick, C. (2010). *Trespass: historia del arte urbano no oficial*. Koln, Alemania: Taschen.
- Quevedo Orozco, M. L. (Agosto de 2006). Graffiti en museos. *Reencuentro*(46), 21-25. Recuperado el 11 de Diciembre de 2015, de <http://goo.gl/Y7sFqJ>
- Ranciére, J. (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Ediciones Manantia.
- Ruíz García, M. Á. (2011). *Estética y consumo. Recepción y Apreciación del Arte y La Estética*, 13 - 38.
- Ruíz García, M. Á. (2012). Industria del miedo: estética y política de la seguridad democrática en la sociedad de consumidores. *Colombia Analecta Política*, 2 , 99 -125.
- Silva Téllez, A. (1986). *Graffiti; una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Silva Téllez, A. (1987). *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti*.
- Silva Téllez, A. (1999). Estrategias estético-políticas en el espacio público y nuevas metáforas visuales contemporáneas. *Colombia Gaceta*, 44.
- Silva Téllez, A. (2014). *Atmósferas ciudadanas: graffiti, arte público, nichos estéticos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Silva, A. (1998). *Graffiti una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer mundo editores.
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Traficantes de sueños.
- Stinkfish. (22 de Diciembre de 2014). *La ciudad que falla. Apuntes sobre Graffiti en Bogotá*. Obtenido de <https://stinkfish.wordpress.com/2014/12/22/la-ciudad-que-falla-apuntes-sobre-graffiti-en-bogota/>

### Informes y proyectos:

- Santiago Raúl Castro P. Diagnóstico del Graffiti en Bogotá. Informe Final - Versión Preliminar, documento inédito. Diciembre 28 de 2012.
- Proyecto de acuerdo presentado al Concejo de Medellín en 2014, "Por medio del cual se crean y fomentan las Galerías de Arte Urbano Gráfico en el Espacio Público en la ciudad de Medellín". El proyecto surgió de la mano del concejal Jefferson Miranda y el gestor Wilmar Martínez. 2014.

### Tesis:

- Giovanni Acevedo- El fenómeno de las escrituras graficas emergentes en las periferia de la escuela. Tesis. Pregrado en Artes Plásticas. Escuela Popular de Artes y Universidad Pontificia Bolivariana. 2012 -2013.

- Manuela de la Cuesta Ramírez; María Cristina Duque Restrepo; Alexander Pérez Álvarez. Tesis. Un muro olvidado, una ciudad marcada... una voz sentida: experiencias desde los y las jóvenes graffiteros de la ciudad de Medellín. 2009. U de A.
- Juan Diego Jaramillo Morales ¿"Entrar" o "salir" de la violencia? Construcción del sentido de lo joven en Medellín desde el graffiti, el hip-hop y la violencia. Tesis. Director asesor: Eduardo Restrepo. Maestría en Estudios Culturales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Javeriana. 2013
- Sergio Andrés Ocampo Rivera; Raúl Hernando Osorio Vargas. Tesis. Es más que arte lo que pintas en tu mente. Medellín: [s. n.], 2011. U de A

### Artículos:

- Barras futbolísticas y simbología: el graffiti en la ultra morada. Onésimo Gerardo Rodríguez Aguilar. En: Reflexiones (San José). Vol. 86, No. 01, 2007. 29-43.
- Cotizados, vándalos y novatos. Graffiteros en la Ciudad de México. Tania Cruz Salazar. En: Jóvenes: Revista de Estudios sobre Juventud (México). No. 27, Ene 2007/
- De cuerpos urbanos violentados: del pearking al graffiti. Alfredo Nateras Domínguez. En: Jóvenes: Revista de Estudios sobre Juventud (México). Vol. 03, No. 08, Ene.-Jun. 1999. p. 136-153.
- El arte de la calle. Ángela María López. En: Revista Española de Investigaciones Sociológicas (Madrid). No. 084, Oct.-Dic. 1998. p. 173-194.
- Estética popular y espacio urbano: El papel del graffiti, la gráfica y las intervenciones de calle en la configuración de la personalidad de barrio. Fernando Figueroa Saavedra. En: Revista de dialectología y tradiciones populares (Madrid). Vol. 62, No. 01, Ene.-Jun. 2007. p. 111-144.
- Etnografías vitales: Música e identidades juveniles. Hip hop en Medellín. Ángela Garcés Montoya. Revista Universidad de Antioquia. 2010.
- Graffiti en museos. María de Lourdes de Quevedo Orozco; Reencuentro 2006, No. 46; agosto, 2006. Págs. 21-25. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco México. Disponible a octubre de 2015 en <http://goo.gl/Y7sFqJ>
- Graffiti: el arte como campo de lucha. Maribel Cristina Cardona López; Alexandra Uran Carmona. Medellín: [s. n.], 2011.
- Juventud, Música e Identidad. Hip Hop en Medellín. Ángela Garcés Montoya. Revista Universidad de Antioquia. 2011.
- Letra joven, letra urbana. Claudia Kozak. En: Novedades Educativas. Vol. 20, No. 206, Feb. 2008. p. 24-27.
- La ciudad según la pared. Luis Liévano. En: Número (Bogotá). No. 53, Jun.-Ago. 2007. p. I-V (Separata).
- Ron, Alex. (2007). Quito: una ciudad de graffitis. Editorial El Conejo.

## Más sobre el autor

Víctor Hugo Jiménez Durango estudio historia de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín. Estudiante de la maestría en Ciencias de la Información con énfasis en Memoria y sociedad en la Escuela de Bibliotecología de la UdeA. Especialista en escritura, formulación y ejecución de proyectos y productos de infraestructura, comunitarios, comunicacionales, audiovisuales, urbanos, de memorias y patrimonios. Experto en historia contemporánea, investigación social y participativa, memorias del conflicto social y armado, músicas callejeras, cinematografía, trabajo con comunidades, memorias barriales, juventudes, fuentes documentales, artes, músicas, cocinas regionales, rutas patrimoniales y culturas urbanas.

Actualmente está vinculado al grupo de Investigación Narrativas modernas y Crítica al presente de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín y administra el blog <https://utopiasyheterotopiasurbanas.blogspot.com>. Es miembro del Grupo de Investigación en Información, Conocimiento y Sociedad de la UdeA. Es productor de la Muestra La Imagen de la Memoria del Área de Comunicaciones de la Asociación Campesina de Antioquia – ACA <http://laimagendelamemoria.blogspot.com>. Participa de la Asociación Cultural Tarmac, organización que trabaja desde la música, las artes y la cultura <http://tarmacreggae.com>, y hace parte de la Corporación Distrito Candelaria, que se mueve desde la educación por las memorias, los patrimonios y la apropiación cultural de los barrios del centro de Medellín <https://www.facebook.com/distritocandelariamedellin/>

Dentro de sus publicaciones y trabajos sobre el tema, en el 2013 llevó a cabo la investigación artística Ciudad Graffiti sobre jóvenes, músicas, consumos y escuelas de graffiti; en el 2015 realizó un estado del arte de la cuestión de la escena del graffiti a nivel local; en el 2017 publica con Lina Ríos el libro Barrio Graffiti sobre narrativas del presente, otras escrituras, fotografía documental y visualidades urbanas; y en el 2019 hace una investigación sobre las pieles, galerías y rutas de arte urbano con las que cuenta Medellín.

### Contacto:

Víctor Jiménez

Celular: 3017275623

Correo personal: [3barbas@gmail.com](mailto:3barbas@gmail.com)



# TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN BIOGRÁFICA-NARRATIVAS: UNA APUESTA POR LA PRODUCCIÓN EMANCIPADORA DE CONOCIMIENTO



---

**Alexandra Agudelo López**

---

Licenciada en Educación Especial. Doctora en ciencias sociales, niñez y juventud. Docente Investigadora de la Maestría en Educación y Derechos Humanos y directora del Centro de Estudios POMOTE de Unaula.

[alexandra.agudelolo@unaula.edu.co](mailto:alexandra.agudelolo@unaula.edu.co)



---

**Carlos Castaño Moncada**

---

Pedagogo en formación. Pregrado en Pedagogía, Universidad de Antioquia.

[carlos.castanom@udea.edu.co](mailto:carlos.castanom@udea.edu.co)



---

**Luz Adriana Hincapie Gómez**

---

Pedagoga en formación. Pregrado en Pedagogía, Universidad de Antioquia.

[ladriana.hincapie@udea.edu.co](mailto:ladriana.hincapie@udea.edu.co)

Somos seres constituidos por el lenguaje, nos hacemos sujetos a través del lenguaje. El lenguaje, por lo tanto construye nuestras realidades. En palabras de Ricouer (2006), “si toda acción puede ser narrada es debido a que ésta ya está articulada en signos, reglas, normas; es decir, la acción se encuentra siempre mediatizada simbólicamente”. Y además,

**esta narrativa propia y subjetiva que conforma la narrativa del individuo, convoca sin duda, las voces de otros y otras, lo que implica que, en últimas, no es un relato construido en solitario ni el reflejo de una voz lineal, sino un espiral polivocal, producto de la intersubjetividad.**

Narrar, implica poner lo vivido en palabras, en tanto ideas y emociones; resignificar las experiencias, llenar de sentido la propia historia al re-nombrar y re-crear una serie de acontecimientos, que más que responder a un orden cronológico y objetivo, responden a un entramado lógico y subjetivo, que da cuenta de la configuración particular y compleja frente a los hechos vividos (Arias y Alvarado, 2012). Es por ello que las técnicas de investigación biográfico-narrativa se nos revelan tan valiosas a nivel de producción de conocimiento científico: nos muestran la manera en la que vivimos y construimos realidades, así como las relaciones con los otros.

Pero ¿por qué es una apuesta emancipadora? La investigación narrativa es una reivindicación respecto a la investigación clásica del valor de lo subjetivo, la restitución de la importancia de la experiencia única y singular. La primera característica, pues, es que **no tengo que tener un universo de información**. Si es una sólo persona, importa, porque es esa persona. Esto implica que, al ser uno de los métodos propios de las ciencias sociales, en contraposición al enfoque positivo, **no tiene la pretensión de establecer reglas generales, leyes universales ni constantes trans-históricas**. La aspiración es más bien validar lo que le pasa a una persona en concreto. Y, por último, se vuelve emancipadora porque al recuperar voces, **da visibilidad a las luchas minoritarias**. En las historias de cada uno y cada una de nosotros hay pequeñas grandes luchas que nos dan cuenta de la manera en la que los seres humanos construimos la relación con el otro pero también la manera en la que cada uno y cada una apuesta por hacer del mundo un lugar mejor.



La investigación biográfico-narrativa incluye, al menos, cuatro elementos: (a) Un narrador, que nos cuenta sus experiencias de vida; (b) Un intérprete o investigador, que interpela, colabora y “lee” estos relatos para elaborar un informe; (c) Textos, que recogen tanto lo que se ha narrado en el campo, como el informe posterior elaborado; y (d) Lectores, que van a leer las versiones publicadas de la investigación narrativa. Por consiguiente, el examen de los relatos narrativos conlleva complejas relaciones entre narrador, los informantes que nos han contado relatos, y lectores que interpretan las formas narrativas desde sus marcos de referencia. Los relatos biográficos son textos a interpretar (interpretandum) por medio de otro texto (interpretans), que en el fondo es el informe de investigación (Bolívar, 2012).

Veamos en el siguiente esquema la descripción de algunas de las técnicas de investigación Biográfico-Narrativas:

## Entrevista biográfica

### Propósito

Comprender la actuación concreta de la persona en el marco de un hecho en el que participó.

### ¿Qué quiere contar?

Va al punto exacto de lo que se quiere recoger de esa persona

### Utilidad

Es muy útil para comprender las razones por la que actuó una persona de un determina forma o de otra en un situación puntual, atendiendo a su trayectoria biográfica. El ejemplo más ilustrativo es la famosa entrevista de David Frost a Richard Nixon tres años después del escándalo de Watergate.

## Metodología

### ¿Cómo se genera y recoge la información?

1. Firmar el Consentimiento informado. Tanto en la entrevista biográfica como en la testimonial, los consentimientos informados son súper simples y casi siempre uno los lleva. Básicamente lo que dicen es que la persona se compromete a donar la información relativa a estas preguntas, la persona debe conocer las preguntas antes y el investigador se compromete a que esa información se usará estrictamente para esa investigación y se compromete con la custodia de la información.

2.Preparar las preguntas de la entrevista. No deben superar las diez preguntas. Son preguntas puntuales de su biografía pero que me vayan a desencadenar en los hechos históricos, en las actuaciones que esa persona tuvo, para poder entender por qué actuó de esa manera.

### ¿Cómo se realiza el análisis?

1.Realizar el análisis de las relaciones entre los acontecimientos biográficos y el hecho puntual que se quiere estudiar.

### Reflexión

1. Redactar el informe
2. Publicar la investigación

## Relato biográfico

### Propósito

Aspiración de completud, comprensión de una vida entera

### ¿Qué quiere contar?

Pretende contar los claros-curos de una vida. Éxitos, dudas, alegrías, victorias, derrotas, etc. Muy útil para entender la reparación

### Utilidad

En las técnicas de investigación robustas, la que más se usa porque tiene más despliegue.Y, generalmente, lo que uno hace es producir interpretaciones que le ayuden a uno a comprender muy bien los fenómenos. Muy útil, por ejemplo, en el contexto colombiano en temas de reparación ya que va más allá de la indemnización puntual por un acontecimiento particular.

---

## Metodología

---

### ¿Cómo se genera y recoge la información?

1. Ponerse en contacto con la persona, explicarle que estás haciendo una investigación y los motivos por los que la persona es interesante para tu investigación.
2. Construir conjuntamente el Consentimiento informado. Un documento en el que la persona exponga qué quiere donar y que no, qué quiere cubrir... Muchas veces los narradores han tenido ejercicios políticos muy importantes y hay que cuidar la privacidad del entorno familiar e intimidad personal. También se acuerdan unos momentos de conversación.
3. Elegir el lugar para los momentos de conversación. Es importante cuidar los detalles: el lugar en el que se realizará, lo que se va a comer, que el narrador esté cómodo. Más allá de los aspectos técnicos (luz, sonido, etc...) es importante generar un clima de confianza y una comodidad ya que los momentos de conversación no tienen límites de tiempo prefigurados.
4. Elaborar un enunciado generador. El enunciado generador es la única pregunta que va a conducir el relato biográfico. Por ello no es sencillo lograr construir una única pregunta que sea lo suficientemente abarcador y lo suficientemente precisa para que el narrador nos cuente todo lo que deseamos saber. Debemos tener en cuenta también el lenguaje, ya que la finalidad es que la persona entienda qué queremos saber.
5. Acudir al encuentro armado de grabadoras (mejor dos, por si hay algún inconveniente con alguna de ellas) y escuchar el relato que genera el enunciado. La escucha tiene que ser atenta, una escucha que se parece mucho a la escucha psicoanalítica que se llama "la atención flotante". Ellos están entrenados para escuchar lo que uno dice y para hacer el pare justamente en las cosas que uno dice y ellos sienten que son relevantes. Pero una escucha atenta requiere que yo me conecte con el otro, por eso en la investigación narrativa uno resulta llorando con el otro, sufriendo con el otro... La persona cuenta hasta que siente que ya contó todo lo que tenía que contar. El sujeto tiene la autonomía de empezar a contar por donde quiera.
6. Realizar la transcripción del relato o mandar transcribir. Hay que tener especial cuidado de ser lo más fiel posible al relato escuchado y observado, por eso es muy recomendable tomar notas mientras el narrador cuenta el relato. Hay que transcribir las pausas, los segundos que piensa, los que llora...
7. Comenzar el segundo encuentro con la lectura de la transcripción (por lo que es imprescindible llevar el relato transcrito). Entonces se decide conjuntamente qué añadir o eliminar. Hay una especie de recomposición del texto y eso siempre está sujeto a cambios. Ese texto se graba también, pero no suplanta al anterior, sino que va quedando ahí como la historia. Lo que se llamaría en investigación clásica verificación del relato. Después se vuelve a plantear el enunciado generador y la persona inicia a contar a partir de lo que tiene fresco de la sesión anterior.

### ¿Cómo se realiza el análisis?

1. Iniciar el proceso de análisis del relato con lo que la fenomenología llama la "suspensión del juicio". Esto es muy difícil a veces de hacer, pero es cuando yo "limpio" el relato (ya lo dejo en un texto sin enmendaduras) y empiezo a fragmentarlo por unidades de análisis. Si uno escucha atentamente a una persona, uno escucha los puntos seguidos y los puntos a parte. ¿Por qué es tan importante hacer esos cortes? Porque eso son las unidades de sentido con las que uno va a trabajar. Se dice suspender el juicio, porque uno corta tal y como el texto está, no por cómo le quedaría mejor para el análisis.
2. Realizar la interpretación. Se pueden hacer interpretaciones muy sencillas o muy sofisticadas, ¿por qué sofisticadas? Porque hay software que le ayudan a uno a hacer eso. Y también se puede hacer una interpretación con Excel, pero es muy dispendioso. En un columna se pone el nombre del fragmento del relato, cada unidad de sentido, "relato biográfico\_(nombre del sujeto#)". Y en las otras columnas aparecen los objetivos de la investigación. Por ejemplo: 1) Los hechos, 2) Los sentidos y 3) Las apuestas ético-políticas. Y aquí ya entra la comprensión del investigador para decir "Aquí me está hablando de una apuesta política de ciudad... aquí me está hablando del papel de los menonitas en la objeción por conciencia... aquí me está hablando de la educación...". Y después uno saca todos los que hablan sobre educación, todos los que hablan sobre los menonitas....

8. Cuando el narrador siente que ya ha contado todo lo que tenía que contar para dar respuesta al enunciado generador (a partir de la cuarta sesión, se produce una extinción del relato), lee el texto completo y autoriza su publicación.

### Reflexión

1. Redactar el informe
2. Repasarlo una vez más con el narrador
3. Publicar el informe de investigación

## Biografía

### Propósito

Mostrar que la vida de esa persona fue muy importante

### ¿Qué quiere contar?

Centrado en los hechos que hicieron grande a esa persona

### Utilidad

Aunque la producción de conocimiento es muy importante, puede que esa producción de conocimiento no sea muy emancipatoria, a no ser que uno esté divulgando pues secretos muy graves.

## Metodología

### ¿Cómo se genera y recoge la información?

1. Firma del Consentimiento informado. El consentimiento informado de la biografía, generalmente, está asociado a lo que se va a publicar. Por eso, el problema de biografía no autorizada. Uno lleva el formato. Lamentablemente, en el caso de las biografías esos consentimientos informados se han vuelto muy jurídicos porque tienen un propósito de publicación de lo que esa persona fue. Entonces, el consentimiento ya está casi siempre prefigurado, “construyamos un consentimiento informado y acordamos qué se va a publicar”.
2. El investigador pide a la persona que le ayude a reconstruir su biografía en una cronología que va desde su infancia hasta la época actual. El investigador es quien arma la línea temporal. No hay enunciado generador. En caso de personas fallecidas, se construye el relato con personas cercanas.
3. Se da en diferentes encuentros, y ahí se puede acordar más fácilmente, uno puede decir “Voy a ir una vez al mes o yo voy a ir durante toda una semana y ahí ya me cuenta toda la historia”.
4. Después de recoger la información, se arma en esa línea del tiempo. Ese es el único requisito de la biografía.

### ¿Cómo se realiza el análisis?

1. Realizar el análisis con ese mismo parámetro temporal. Se hace, básicamente, mostrando en cada uno de los momentos cronológicos las facetas más emblemáticas de esa persona.

### Reflexión

1. Redactar el informe.
2. Publicar la biografía. En el caso de la biografía no hay negociaciones ni revisiones, cuando la persona entrega la información ya no hay vuelta atrás. Por ello, suele ser frecuente los casos de “Biografías no autorizadas”, aunque la persona misma sea la que suministró la información.

## Entrevista testimonial

### Propósito

Comprender cómo la persona vivió y cómo le afectó psicológicamente un determinado acontecimiento

### ¿Qué quiere contar?

La experiencia particular que una persona tuvo ante cierto acontecimiento o evento

### Utilidad

Es muy importante en ámbitos de administración de justicia en relación a hechos muy concretos, y en procesos de reconstrucción de casos.

## Metodología

### ¿Cómo se genera y recoge la información?

1. Configurar el evento sobre el que uno va a preguntar. Es muy importante informarse hasta el punto de poder entender la trascendencia del acontecimiento sobre el que se va a preguntar para poder interpretar las miradas subjetivas sobre ese acontecimiento.
2. Preparar las preguntas de la entrevista. En el caso de la entrevista testimonial, se parece mucho a una indagatoria porque son preguntas puntuales de ¿usted dónde estaba? ¿qué estaba haciendo? ¿qué hizo el día antes? ¿qué puede corroborar que usted estuvo ahí que pasó y cuáles fueron los efectos de ese evento? Al igual que la entrevista biográfica es muy importante no tener más de diez preguntas.
3. Para comprender de manera global un acontecimiento, es importante que la entrevista se realice a más de una persona para poder contrastar varios testimonios.
4. El consentimiento informado en el caso de la entrevista testimonial es el mismo que el de la entrevista biográfica. Recordemos que es que la persona se compromete a donar la información relativa a estas preguntas, la persona debe conocer las preguntas antes y el investigador se compromete a que esa información se usará estrictamente para esa investigación y se compromete con la custodia de la información.

### ¿Cómo se realiza el análisis?

1. Realizar el análisis atendiendo a las miradas subjetivas y contrastando los testimonios para construir un relato global de cómo afectó determinado acontecimiento a los narradores.
2. Es muy importante tener en cuenta que se puede producir un fenómeno que se conoce como “cristalización de la memoria”. En palabras de Paul Richert, esto se produce cuando la gente da testimonio una y otra vez y cuenta lo mismo hasta que se convierte en un relato fijo que ya no es tan significativo. Al cristalizar la memoria se vuelve un relato sin afecto, sin apego, sin prisa política, porque son memorias deshidratadas de subjetividad y lo que se busca es un relato transformador.

### Reflexión

1. Redactar el informe.
2. Publicar la investigación. Es muy importante, por ejemplo, cuando se construye el informe final, así yo no me haya comprometido con el narrador a que lo lea, se le envía para saber cómo quedó, invitarlo a la socialización, hacer la socialización con ellos, tener la decencia de hacerlos partícipes del proceso y sobre todo de lo que se deriva de las investigaciones, esto debido a que todas las investigaciones narrativas tienen como propósito generar tejido; Entonces si uno saca la información y se pierde está haciendo todo lo contrario, está haciendo extractivismo académico y nada tiene que ver con la narrativa.

## Biograma

### Propósito

Obtener una visión más holística. Más allá de la subjetividad individual. Mezclar el relato oral con la simbología de lo cotidiano

### ¿Qué quiere contar?

Pretende armar un tejido narrativo alrededor de la historia de una persona, donde se mezclan la voz propia, voces complementarias y objetos significativos

### Utilidad

Es muy útil para trabajar con niños, con personas con diversidad funcional o cuando se quiere realizar algo más visual y dinámico

## Metodología

### ¿Cómo se genera y recoge la información?

1. Firmar el Consentimiento informado, el cual tiene una particularidad y es que las imágenes, fotografías, materiales y todo lo que se pone en el biograma, nunca serán del investigador, el investigador sólo se queda con la foto del biograma no con los elementos, porque sería un despojo para la persona, hay que ser muy cuidadosos porque la gente está haciendo en las experiencias narrativas es donar su vida, su historia, donar lo que les pasa para producir conocimiento.
2. El biograma se construye básicamente en un gran espacio, y en un lugar que no se deteriore las cosas, puede ser en una pared, trazar allí con la persona la línea de tiempo de su vida y con base en eso empezar a poner las fotos de los acontecimientos y las cosas que marcan su historia. El biograma es una actividad muy dinámica porque todos los participantes están frente al muro y se van trazando cosas.
3. Importante tener varias grabadoras al momento de realizarlo porque en el biograma a diferencia de las otras narrativas, no es una persona la que está hablando, sino que son varias personas hablando al mismo tiempo, entonces hay que garantizar siempre una buena grabación.
4. Se transcribe la grabación con el relato oral y se realiza un registro digital del resultado del biograma como tal (el mural en el caso de ejemplo).

### ¿Cómo se realiza el análisis?

1. El análisis se realizará mezclando las voces con los registros digitales de los objetos vinculados a esa persona, para reconstruir un relato de su historia a partir partes de ella.

### Reflexión

1. Se redacta el informe con la interpretación de lo significativo junto a las imágenes o representaciones de los objetos.
2. Se trata de una de las técnicas más dinámicas, pero también más personales, uno puede ir modificando cosas siempre teniendo en cuenta que el horizonte político y ético de la investigación biográfica y narrativa es recuperar la voz de la gente y a partir de la recuperación de la voz producir saber, no para el investigador, no para la universidad, o la organización, sino fundamentalmente para esa persona y para todos los que comparten ese contexto socio histórico y político en el que está la persona.

## Memoria de un experimento de Mediación biográfica realizado con organizaciones sociales del Departamento de Boyacá<sup>1</sup>

Para la descripción y reconocimiento del ejercicio de la mediación biográfica se tendrá en cuenta la voz de los participantes, realizando a su vez una especificación de los acontecimientos dentro del encuentro.

Esta mediación biográfica está orientada por la Doctora en ciencias sociales, niñez y juventud Alexandra Agudelo López. Para dar inicio se propone como pregunta orientadora ¿qué acciones o situaciones han promovido la transformación social? Cabe resaltar que dentro de este ejercicio de investigación y sistematización de experiencias los participantes son activas de procesos sociales con trayectorias y acercamientos al trabajo comunitario, desde diferentes organizaciones con experiencia en la implementación de diversas metodologías sustentadas en el trabajo colaborativo y el relacionamiento de los sujetos con el contexto social.

**Alexandra Agudelo:** “Entonces es una técnica muy interesante porque a diferencia de las otras técnicas donde uno está esperando que sea la voz de uno, la biografía de uno, lo que uno está diciendo para que después el investigador haga algo con esa información, aquí lo que se está esperando es contar eso que está haciendo con relación a la pregunta, para que alguien detone algo; para que alguien diga de manera similar o contrario a lo que le pasó a quién empezó con el relato de su experiencia”.

Estos participantes y actores dentro de la construcción de la memoria para la transformación social son habitantes del Departamento de Boyacá, ubicado en la Cordillera Oriental de los Andes, específicamente de los municipios de Duitama y Tibasosa; además dentro de esta mediación biográfica participan hombres y mujeres de otros departamentos del país como Antioquia, Córdoba y Cundinamarca. Las experiencias compartidas representan la diversidad de los contextos de formación, y a su vez se cuenta con la participación de estudiosos de las ciencias sociales y humanas provenientes de España, lo que moldea y varía los escenarios y experiencias que construyen el sentido de la mediación biográfica.

Para comprender más a fondo el sentido de la mediación biográfica es importante darle lugar a las apreciaciones que se tienen sobre esta metodología de investigación, donde se da lugar a los planteamientos de Elizeu De Zousa (2011) al expresar que:

Sobre el concepto de mediación biográfica y sus vínculos con las figuras antropológicas del narrador y del formador, Passeggi (2006 y 2008a) toma el trabajo con las memorias de formación y sistematiza aspectos relacionados con el acto de narrar y la “co-inversión dialógica entre la persona que narra y el grupo, entre ellos y quien los acompaña [...]” (Passeggi, 2008a: 43). Afirma la autora, a partir de las experiencias de investigaciones con las memorias académicas y de formación, que la mediación biográfica es entendida [...] como los procesos involucrados en el acompañamiento de un grupo de personas en formación que escriben y trabajan sobre sus narrativas con la ayuda de un formador (p. 44), coexistiendo en un grupo reflexivo. (p. 51).

Con lo anterior cabe resaltar los papeles que protagonizan cada uno de los participantes y a su vez los medios por los cuales se reconstruye la memoria a través de las intervenciones y vinculaciones entre el sentido de los relatos. En este caso el papel del formador es protagonizado por la Dra. Alexandra, al ser ella quien propone el sentido y orienta la metodología del ejercicio y a su vez toma el papel de narradora con los demás participantes de las organizaciones sociales. En cuanto a la estrategia para la construcción y apropiación de la memoria en esta mediación biográfica se utiliza la red de experiencias, donde el “tejido” se desenvuelve en cuanto a las narraciones de los participantes y conectando la una con la otra, enriqueciendo el tejido a partir de las dudas y reflexiones que surgen al respecto de las diversas apreciaciones.

Continuando con los argumentos que expone Souza citando a Peters (1997) y descubriendo dentro de la dinámica de la mediación biográfica el acontecimiento de la transformación social, se reconoce que:

---

1. Este ejercicio de mediación biográfica fue realizado con organizaciones sociales del Departamento de Boyacá participantes de la II Versión del Diplomado para la Investigación y Sistematización de Conocimientos Locales - Experiencias Vivas. El encuentro de aplicación de la técnica de mediación biográfica se realizó en el mes de abril del año 2018 en la Ciudad de Duitama, y recoge las reflexiones en relación a los aprendizajes generados sobre la aplicación de la técnica.

En cuanto a la idea de iniciación, parto de las sistematizaciones construidas por Peters en su texto *Educación como iniciación* (1979), al afirmar que iniciar supone un conjunto de actividades y diferentes modos de proceder que son valiosos para apropiarse de un cuerpo de conocimientos, de un conjunto de técnicas iniciales que revelan experiencias formadoras y prácticas de formación centradas en la historia del sujeto, en sus deseos, en sus implicaciones, involucrando formas de conocimiento, de producción y de circulación de estos conocimientos en sus relaciones con los contextos y las realidades de los sujetos en formación. (p. 51)

Para comprender y determinar el punto de encuentro de la cita anterior con el acontecimiento de la mediación biográfica, se reconoce en el momento inicial del ejercicio la disposición de los participantes para exponer sus narraciones, teniendo presente que en este caso la iniciativa y mediación propone un tema para la transformación social que gira en torno a las relaciones familiares y las vinculaciones de la institución familia al marco de la transformación social, desde diferentes perspectivas; principalmente en asuntos y relaciones con lo político, lo artístico y lo cultural. Veamos algunas de las reflexiones que suscita el ejercicio en los y las participantes:

**Liliana:** “yo creo que desde la maternidad he procurado la transformación social, porque estoy cuidando a dos niños, procurando que sean muy buenas personas, que sepan expresar sus emociones, que no sientan temor de hablar en público, que sean personas muy expresivas, muy seguros también; como inculcarles que las labores de la casa se hacen entre todos, el respeto a todas las personas, a todos los seres, la naturaleza... creo que desde ahí en mi labor como mamá procuro esa transformación”.

Esta mediación aunque con un tema específico para su propuesta y desarrollo, cuenta con la participación de agentes vinculados a las ciencias sociales y humanas desde diferentes facetas y enfoques, además de la diversidad cultural y territorial que caracteriza al grupo; lo que supone un asunto más plural y dinámico que teje una suerte de saberes que van más allá de la singularidad. Como lo menciona Judith Butler (2009):

Hay una exposición no narrativizable que establece mi singularidad, y relaciones primarias, irre recuperables, que forman impresiones duraderas y recurrentes en la historia de mi vida, y, por lo tanto,

una historia que establece mi opacidad parcial para mí misma. Para terminar, hay normas que facilitan mi relato de mí misma pero cuya autora no soy yo, y que me erigen en sustituible en el momento mismo en que procuro establecer la historia de mi singularidad. Esta última desposesión en el lenguaje se intensifica por el hecho de que doy cuenta de mí misma a alguien, de modo que la estructura narrativa de ese dar cuenta es sustituida por la estructura de interpelación en la cual se produce. (p. 59)

**Alexandra Agudelo:** “Cuando hablamos de mediación biográfica es muy importante tener en cuenta que lo que yo estoy contando son cosas que me pasaron a mí, en mi vida, que yo hice para lograr una transformación social, no un amigo o vecino, ¡yo! y eso implica cierta desnudez frente al otro, también una disposición a donar cosas que me han pasado en la vida. No siempre las mediaciones biográficas son cosas muy bonitas o elocuentes, a veces salen cosas muy dolorosas en este espacio no lo sé, uno nunca sabe cómo van a acabar las técnicas narrativas”.

Por lo cual el ejercicio de la mediación biográfica supone un proceso de interpretación y relación desde lo individual (dualidad) y lo social que permite que sea significativo el ejercicio, presentando la síntesis de las experiencias y narraciones compartidas, no por la intensidad y escasez de opiniones sino por la generalidad y diversidad de temas que van surgiendo y desglosando el sentido y opinión de la mediación biográfica, lo que supone un posible encuentro después de este primero para desarrollar y continuar con la narración y construcción de un nuevo tejido.

## Unidades de sentido recuperadas en el ejercicio de mediación biográfica

A continuación, se presentan las unidades de sentido o categorías obtenidas a partir de la socialización de las experiencias y lugares de enunciación en función de la transformación social de los/las participantes del encuentro, llevado a cabo en el municipio de Duitama. Estas unidades de sentido fueron recuperadas de acuerdo con una introducción de metodología de las narrativas y el ejercicio de mediación biográfica con la pregunta generadora anunciada anteriormente.

## 1. Producción de conocimiento

[...] La forma en la que nosotros hemos producido conocimiento, a partir de la ciencia clásica, a partir de esas academias lejanas de los sujetos, es supremamente peligrosa porque parece que producimos conocimiento para explicar un fenómeno sin lo que le pasa a la gente, como si no nos importara la experiencia del sujeto. Por esta razón en la aplicación de estas técnicas se requiere tener muy presente el diálogo con las subjetividades y la sensibilidad de las personas, procurando cuidar en todo momento sus estados emocionales.

## 2. Subjetividad en la producción de conocimiento

La investigación narrativa es muy bella porque nos permite de muchas maneras recuperar la voz de la gente y volver a decirle a la ciencia; sí, es verdad que el saber que se produce cuando yo cuento una historia es subjetivo, pero es que lo subjetivo no es malo, lo subjetivo también es conocimiento, pero es que lo subjetivo, en última instancia, es el modo en el que construimos la vida. [...] tiene que haber siempre un elemento subjetivo que permita interpelar los acontecimientos, que permite comprender diversas visiones y lecturas sobre la vida y la realidad social.

## 3. Vínculo

[...] Entre narrador y narratario hay un vínculo que se teje, es decir, cuando yo le pido a alguien que me done su historia, no solo me está donando su historia, sino que se teje un vínculo de solidaridad con esa persona... Es un vínculo porque permite la comprensión del lugar desde el que el otro y la otra actúan.

## 4. El lenguaje

Primero, un convencimiento de que estamos constituidos por el lenguaje, es decir, que nos hacemos sujetos a partir del lenguaje... que lo que se dice importa, que el lenguaje importa, que el lenguaje hace realidad y construye realidad.

## 5. Tejido narrativo

Lo importante del tejido narrativo es lo que se teje en el simbolismo de lo que el otro dice y que se clava en mi mentalidad, ahí es donde el tejido narrativo realmente tiene mucha importancia.

## 6. Transformación social

### Un cambio para el bienestar

[...] “desde la maternidad he procurado la **transformación social**, porque estoy cuidando a dos niños, procurando que sean muy buenas personas, que sepan expresar sus emociones, que no sientan temor de hablar en público, que sean personas muy expresivas, muy seguros también; como inculcarles que las labores de la casa se hacen entre todos, el respeto a todas las personas a todos los seres, la naturaleza... creo que desde ahí en mi labor como mamá procuro esa transformación”.

[...] “en eso de **cuidar la naturaleza para intentar motivar a otros** es ser ejemplo en algo tan sencillo como botar el papelito del desecho a la calle... Con eso diría con reconocimiento de lo poquito que he hecho es ese ejemplo en cuidar la naturaleza o en ese simple acto de no arrojar basura a la calle así mi maleta este llena de tapitas de gaseosa y de paquetes y sí, ha sido eso lo que he hecho para ayudar a transformar la sociedad”.

[...] trato también de demostrarles lo mejor y darles como el mensaje que me dejaron mis abuelas y mis familiares, a ellas. Como dejarle lo bueno, y como ellas me decían a mi cuando estaba niño, como que **tratar de dar lo mejor de sí mismo para sacar cosas buenas y proyectarse mejor a futuro**”.

“Yo no soy maestra, soy tutora de niños en clases privadas. [...] Desde mi punto de vista desde esa transformación he ayudado, porque he hecho dentro de mi labor como maestra, no sólo el asunto de las materias, sino también un poco de que ellos recapaciten de que **hay más mundos fuera del mundo que les han enseñado sus padres**. De que hay más personas que tienen necesidades, y que, aunque ellos son privilegiados no pueden pasar por encima de. Pues creo que desde ahí he hecho, y he también realizado esa labor bastante con mis hijos, para que ellos también tengan la capacidad de, en algún momento, tender la mano hacia otras personas”.



“

(...) el ejercicio de la mediación biográfica supone un asunto de interpretación y relación desde lo individual (dualidad) y lo social que permite que sea fructuoso el ejercicio poniendo y dando cuenta las experiencias y las narraciones (...)

“No había visto el primer núcleo que uno afecta que es **la familia** y desde el cual debe ejercer una transformación social, así que bueno, desde ahí intentó hacerlo desde **la cotidianidad** con los niños, tratando de que sean buenos entre ellos; el tema del compartir, el tema de los egos, tratar de que entiendan que no todo es de ellos sino que las cosas hay que compartirlas, el que aprecia en el alimento, entonces tengo que empezar a decirle que ella tiene un privilegio y que ellos dos tienen un privilegio muy grande de poder tener acceso a la comida y al agua porque a pesar de que el sistema nos ha mostrado el importaculismo [...] y bueno desde ahí es muy lindo pensarse la transformación social”.

“También el hecho de poder entender y poder irradiar el tema de que por ejemplo **las culturas indígenas** uno en el colegio las veía como algo muerto y que son completamente **vigentes**, cuando uno se mueve a una cultura indígena digamos en la Amazonía que no es una cultura sino que son infinitudes, son infinitas culturas que hablan varios idiomas y poder abrir la mente a eso porque como ya lo dije es del colegio hay una mentalidad de que eso ya fue y nunca nadie ningún profesor le contaba a uno que eso estaba y que todavía era vigente entonces por eso digo que más bien fue una **transformación para mí**”.

“Una forma de transformar también se puede hacer **desde el papel de hijo hacia los padres**; digamos, en mi casa todo era muy diferente hace unos años con respecto a **temas como la cultura, el arte**; [...] Es por eso por lo que es importante esa **transformación bilateral**, que sea desde los dos puntos, que sea para los hermanos, para los papás... En este momento yo estoy tratando de hacer que tengan una **mejor conciencia en otras cosas, en la parte cultural** principalmente, por eso siento que he transformado mi núcleo familiar”.

“También siento que he hecho transformación en mi casa desde **el papel de hija** más que todo en **el ámbito político**”.

[...] cuando uno llega a otros ámbitos en lo que uno siente que tiene que coger la rienda de eso que el destino, el espíritu, que sé yo, se impregne en uno y ahí empieza el trabajo por el tema cultural y la transformación; claro es evidente que empieza desde ahí, entendiendo como **el arte sirve para sanarlo a uno por dentro**. Actualmente con el tema del audiovisual, **de la fotografía social** entonces siento que la transformación ha sido **desde lo personal** pero también se ha podido expandir en esos espacios sobre todo con **jóvenes...** cuando uno toca esas fibras personales y les muestra que hay posibilidades desde el arte se despiertan esas sensibilidades y surge esa posibilidad de **entender el arte, como un mecanismo de sanación, de catarsis de posibilidad de encontrarse con uno mismo y de evolucionar como seres humanos** por eso pienso que desde ahí”.

“Yo considero he podido aportar a la transformación social **desde mi hogar**, con lo que decía el compañero Fabio y la compañera; en el sentido de **como hijo sembrar la semilla de la duda**,

de la mirada crítica y problematizar todo lo que nos venden en los medios de comunicación, por esto en el ámbito familiar he considerado que ha sido muy oportuno y satisfactorio aportar en ese sentido”.

“He sentido, he podido generar contribuciones a la transformación social, **asumiendome como joven y reconociendo la participación de los jóvenes**”.

[...]Y las cosas de vida ha sido como un espiral de mucha transformación pero también muy compleja, porque mi nicho más fuerte durante muchos años de ejercer ese papel de transformación fue **desde la militancia política**, yo milité en la juventud comunista durante 10 años y entonces, ese proceso me llevó a **transformarme a mí misma en el entorno familiar**”.

[...] Entonces en esa medida ese proceso me ha enriquecido mucho, el atreverme a siempre **cuestio-**

**nar** pues eso me ha ayudado a nunca renunciar al tema de abrir la cabeza y a no comerme el cuento completo de nada y eso me ha ayudado a incorporar siempre pues es una mixtura entre la herramienta que me da la **psicología**, que me da la política que me da hoy el mundo **espiritual para trabajar por ejemplo con consultas, con mujeres**, ese es mi tema pues yo sueño que no haya más mujeres en situación de violencia y para mí cada mujer o persona que logro sacar de un círculo de violencia para mí eso es una victoria enorme”.

“De lo que yo recuerdo de mi primera acción en lo social, es que era yendo con mi papá que fue un líder importante de **la junta de acción comunal en mi pueblo**, el nos llevaba siempre a **los trabajos de arreglar las carreteras y el acueducto...** Después cuando fui a Medellín a estudiar, ingresamos a un movimiento juvenil cristiano, fue una etapa de construirnos a nivel



(...) estamos constituidos por el lenguaje, es decir, que nos hacemos sujetos a partir del lenguaje... que lo que se dice importa, que el lenguaje importa, que el lenguaje hace realidad y construye realidad.

”

personal y éramos grupos que nos reuníamos dos veces a la semana y hacíamos **misiones** para ir a campamentos de misión a **organizaciones campesinas**, después creamos un grupo de estudio y trabajo en la Universidad Nacional, ahí en un interdisciplinario, íbamos a hacer **trabajos a barrios populares**, después me vine a trabajar con la fundación San Isidro en Boyacá con una escuela muy importante de **formación de campesinos, buscando sacar los campesinos del tema de la marginación, de la timidez, de la dependencia**, ya después creamos EUMA que todavía estamos ahí, es un tema espiritual y a la vez social **de construir comunidad y familia más allá de lo filial**”.

[...] **Entendí que la transformación empezaba con los jóvenes**, pero entendí que había que mantener ese espíritu de transformación social en una cosa que me gusta mucho de la teología

y es el asunto de **la fraternidad y la solidaridad** que son como la base de la transformación; pero que con la militancia ya en la Universidad de Antioquia aprendiendo a tirar piedra, aprendí que debía ser contundente con la transformación social y esa es una cosa que persiste en mi vida.

“Yo **la educación no la enfoco al trabajo sino a la vocación de saber más sobre el mundo y cambiarlo**; pero descubrí un mundo sobre la cooperación internacional que es una puerta también para que esto te de algo de comer y puedas transformar a la vez”.

“La transformación es bilateral, tengo una experiencia; mi mamá siempre me inculcó el valor de la **justicia**, que no debo quedarme callada ante las injusticias, **que debo reunirme, convocarse con las personas** y hablar y plantear soluciones a las injusticia”.

[...] Luego desde la carrera encontré **el hilo de la cooperación** y ahora con relación a lo que comentaba Leo antes me doy cuenta que no se encuentra esa transformación en la institucionalizado por lo menos me da esa sensación y creo que es eso, **el carácter de los sujetos**, de la capacidad de uno mismo de encontrar un camino que te de las herramientas que puedas utilizar y poner en práctica. ■



## Bibliografía

- Arias, A.; Alvarado, S. (2015) *Investigación narrativa: apuesta metodológica para la construcción social de conocimientos científicos* CES Psicología, vol. 8, núm. 2, julio-diciembre, 2015, pp. 171-181 Universidad CES Medellín, Colombia
- Bolívar, A. (2012). *Dimensiones epistemológicas de investigación (auto) biográfica*. Tomo II. Capítulo: Metodología de la investigación biográfico-narrativa: Recogida y análisis de datos, Publisher: Editora Universitária da PUCRS (Pontificia Universidad Católica Rio Grande do Sul), pp.79-109
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- De Souza, E. (2011). *Acompañamiento, mediación biográfica y formación de formadores: dimensiones de investigación formación*. Revista Educación y Pedagogía, Vol. 23, núm. 61. Universidad de Antioquia.
- Ricoeur, P. (2006). *La vida: Un relato en busca de narrador*. *Ágora*, 25(2), 9–22.



# RELATOS DE VIDA: ENFOQUE Y MÉTODO DE INTERPRETACIÓN COMPRESIVA



---

**Ángela Garcés Montoya**

---

Docente - Investigadora, Universidad de Medellín.  
Doctora en comunicación. Grupo de investigación  
Comunicación, Organización y Política.

[agarcés@udem.edu.co](mailto:agarcés@udem.edu.co)

Para el estudio de la constitución de las subjetividades juveniles acudimos al relato de vida, considerado un diálogo del sujeto consigo mismo y con el oyente en busca de una narración subjetiva que acude al relato para contar la vida, y en ese relato emergen sucesos relevantes que dejan ver como se configura el sujeto juvenil. A su vez, el relato de vida propicia un proceso dialógico, donde se privilegian las posibilidades de construcción narrativa de la subjetividad, guiados por preguntas que indagan por el ingreso a la juventud, el encuentro de amigos y la vida de barrio. En los relatos se descubre la emergencia de los trayectos vitales de cada joven, que están en relación con su integración a diversas dinámicas colectivas que potencian sus proyectos individuales y grupales. Se entiende que:

**los relatos de vida dejan aflorar y priorizar un yo narrativo y dialógico, con una naturaleza relacional y comunitaria que luego convergerá en el “nosotros”.**

Se considera pertinente vincular en el análisis de los colectivos juveniles la categoría subjetividad, al reconocer que se trata de una dimensión compleja y dinámica, que alude a un amplio plexo de expresiones del sujeto, como son: percepciones, representaciones, emociones, sentimientos, expectativas, deseos que orientan las prácticas sociales de los sujetos jóvenes; por ello es bien importante acudir a los relatos de vida, pues todas esas expresiones emergen en las narraciones cada vez que se acude al recuerdo para relatar la vida.

A su vez, el relato de vida resulta oportuno para reconocer los cambios y acontecimientos que se suceden en la configuración de la subjetividad, pues deja en evidencia la “fragilidad de la identidad”, como lo enuncia Aceves: “El relato de vida aporta la “temporalidad” necesaria para modificar la noción estática y estable de las identidades; además de aportar elementos para distinguir las posibilidades, opciones y los procesos de decisión a los que se enfrentan los actores sociales en la elaboración y construcción problemática de sus “pertenencias” y “afiliaciones grupales” (...) Los relatos de vida permiten vislumbrar “estados” inacabados de las identidades, o sea, procesos de construcción y reconstrucción continua de las autodefiniciones de los actores sociales” (Aceves, 2001, p. 13).

En relación con las consideraciones metodológicas propias de las ciencias sociales, se considera que los relatos de vida hacen parte de una metodología de “corte hermenéutico”, que permite conjuntamente dar significado y comprender las dimensiones cognitivas, afectivas y de acción de los sujetos. Por ello, en los relatos de vida de los y las jóvenes, interesa rescatar la narración propia del sujeto individual en sus tránsitos hacia la juventud, las grupalidades y la vida de barrio, donde resulta esencial la narración de sí. En ese sentido lo puntualizan Bolívar y Domingo “Contar las propias vivencias, y “leer” (en el sentido de “interpretar”) dichos hechos/acciones, a la luz de las historias que los agentes narran. La subjetividad es, también, una condición necesaria del conocimiento social. El juego de subjetividades que se producen en un relato biográfico, basado en un diálogo consigo mismo y con el oyente en busca de una verdad consensuada, es un proceso dialógico, privilegiado, de construcción de comprensión y significado. Es una manera de hacer aflorar y priorizar un yo narrativo y dialógico, con una naturaleza relacional y comunitaria” (Bolívar y Domingo, 2006, p.4).

El posicionamiento de los relatos de vida como enfoque de investigación en ciencias sociales, encuentra sus antecedentes en Bertaux (2005) y Denzin (1989), ellos enfatizan en la noción de relatos de vida para diferenciarla de historia de vida, pues el término utilizado inicialmente fue el de historias de vida; noción que guarda cierta dificultad metodológica, al no diferenciar el relato que hace una persona de su experiencia, de la historia vivida como hecho real y cronológico. La diferencia fundamental radica en dónde situar el énfasis: de un lado, considerar el hecho de **narrar la vida** asociado a experiencias y procesos subjetivos que constituyen al sujeto; o considerar la historia de vida como una reconstrucción biográfica lo más verídica posible. Este debate contiene además las diferencias de análisis posibles desde una perspectiva realista o una perspectiva de interpretación comprensiva.

La orientación epistémica considerada en el **relato de vida** realizado a jóvenes vinculados a diversos colectivos, se orienta por la **interpretación comprensiva** (Bertaux 2005), pues de un lado considera la entrevista como posibilidad de conocer lo social a través de lo individual; a su vez, se valora la experiencia del individuo, no teniendo que ser este último una persona en particular ni especial, ya que sólo basta con ser parte de la comunidad a la cual se estudia (Ferrarotti, 1988).

Al considerar los relatos biográficos como un enfoque de investigación más que una técnica, se hace relevante su condición de construcción de un texto dialógico y a su vez de naturaleza interpretativa, donde se conjugan **narración y memoria** “generado por un hablante que elabora su tiempo

pasado y lo significa mediante la operación de la memoria. Esta operación no reconstruye episodios de acuerdo a cómo ellos fueron vividos en su oportunidad, ni recrea el recorrido de una vida, sino que genera un producto nuevo, de carácter textual, cuyo sentido se configura de acuerdo al momento y circunstancias en que se produce”. (Piña, 1999, p.1) Según Kornblit, al orientarnos por la “interpretación comprensiva” propuesto por Bertaux, se consideran tres nociones centrales en el proceso de análisis de los relatos de vida:

- **Índices:** Aspectos que son reconocidos por los autores de los relatos y/o por el investigador como hechos que han marcado la experiencia de vida, con respecto a los cuales se plantean en el análisis interrogantes relativos a su significación sociológica.
- **Punto de viraje:** puede ser llamado también “momento bisagra”, “carrefour” o “punto de inflexión”. Estos términos se refieren a un momento vital identificado por el sujeto y/o por el investigador como una encrucijada a partir de la cual el itinerario biográfico de la persona tomó un rumbo distinto o inicio una nueva etapa.
- **Contexto sociohistórico:** tomar en cuenta la dimensión temporal como aspecto clave en la interpretación de los datos, tanto en relación con las etapas de la trayectoria vital como con los cambios sociales ocurridos en ese transcurso. Implica reconocer los escenarios microsociales en los que se desenvuelven las vidas personales (Cit. Kornblit, 2004: 22-23)<sup>1</sup>.

Estas tres nociones se consideran relevantes en el proceso de análisis de los relatos de vida, y a su vez se hace especial énfasis en los **puntos de viraje**, pues se trata de relevar los diferentes cambios asumidos por los y las jóvenes en sus trayectos vitales, donde se consideran tres momentos claves: a) ingreso a la juventud, b) configuración de agrupaciones juveniles y c) apropiación colectiva de los procesos sociales en los que participan. En la narración de cada uno de estos momentos, estaremos atentos a la posible emergencia de los **puntos de viraje**, que resultan significativos en la constitución de las subjetividades juveniles, considerando que son contingentes: pueden aparecer o no en cada narración.

Los puntos de viraje también son considerados por Denzin (1989 citado por Kornblit, 2004) como **epifanías** y se refiere a “experiencias que dejan marcas en las vidas de las

personas, cuyos significados están dados siempre a retrospectivas, en la media en que reexaminados a posteriori”. (op. cit. 13). **Epifanías** se corresponde con una noción retomada por la investigadora Kriger (2007, 2010, cita a Denzin, 1989) en su estudio sobre las representaciones de nación en jóvenes argentinos y, resulta oportuna su consideración a la hora de revisar los tránsitos vitales de los y las jóvenes que integran los colectivos sociales de nuestro estudio.

## Epifanías en la constitución de las subjetividades juveniles

En los relatos de vida de los y las jóvenes, interesa indagar por los **trayectos vitales** que configuran la juventud; por ello, se hace especial relevancia a momentos que logran condensar procesos de resignificación de las subjetividades juveniles, y se reconocen esos momentos porque logran contener la fuerza de un corte, de una ruptura, de un cambio significativo en el trayecto de vida. Se acude a la noción de “epifanía”, considerado un momento vital, de mutua confluencia y correspondencia entre lo “íntimo del sujeto” y la “exterioridad real”. Según lo expresa Deleuze (1995) los momentos de fuga aparecen con fuerza en dos sentidos:

- Como actos de ruptura o fractura con lo instituido, implica un movimiento, un desplazamiento, una fuga respecto a la normalización y homogenización que objetiva el poder.
- Como resistencia a la dominación: abrir una grieta, sustraerse, producir lo diverso, alterativo y alternativo.

En los relatos de vida de los jóvenes vinculados a colectivos juveniles, está presente de forma reiterada el conflicto urbano y violencia armada, que presiona a los jóvenes a vincularse a esa forma de vida, al punto de hacer sentir que sólo existe esa forma de ser joven en los barrios populares de Medellín. Los jóvenes realizan actos de ruptura con este orden instituido, y logran expresar actos de ruptura especialmente significativos en sus trayectos vitales.

A su vez, los actos de ruptura dejan emerger expresiones de resistencia; desde los jóvenes se reconocen actos de resistencia a la guerra en sus formas violentas (sicariato y narcotráfico); la resistencia a ese orden se logra cuando toman fuerza en sus trayectos vitales juveniles la vinculación a grupos de amigos y a procesos sociales, considerados momentos significativos en sus vidas, que comienzan de forma deliberada cuando los/las jóvenes logran “encarretarse con la imagen y con la cámara”.

1. La investigadora Ana Kornblit (2004) presenta de forma extensa los diferentes enfoques epistémicos que abordan los relatos de vida como herramientas claves en las metodologías cualitativas y realiza una extensa presentación de la línea de interpretación comprensiva propuesta por Bertaux.

Al considerar los momentos de epifanía, como momentos cruciales en la constitución de la subjetividad juvenil, recurrimos de manera especial a la investigación doctoral realizada por Kriger (2007), publicada posteriormente bajo el título *Jóvenes de escarapelas tomar. Escolaridad, comprensión histórica y formación política en la Argentina contemporánea* (2010). En esta versión, interesa considerar en especial el capítulo referido a “Imaginación de la nación y construcción de la identidad”, donde a través de los relatos de vida de los y las jóvenes, se acude a una memoria para que indaguen en el pasado por: ¿en qué momento se sintieron argentinos por primera vez? Esta pregunta busca de un lado, detectar algunos puntos de enlace/identificación más significativos entre Argentina y la propia biografía. A su vez, la pregunta busca interpelar la experiencia de identificación de nación a través de la construcción de un hito. Este hito es considerado en el relato como inflexión o viraje en la vida, que logra marcar un salto de identidad y sobre todo un cambio drástico en el modo de verse a sí mismo (Kriger, 2010, p.17).

Al recurrir a la identificación de los momentos de epifanía, presentes en los relatos de los y las jóvenes, resulta clave reconocer la epifanía como revelación, donde subyace un conflicto identitario. En la investigación adelantada por Kriger se evidencia que “el recuerdo del momento crucial, primero genera un conflicto cognitivo, lo que sabía hasta ese momento, no alcanzaba para poder interpretar el presente. También genera un conflicto identitario, porque siente la fuerte necesidad de comprender y saber quién es” (Kriger, 2010. p.16).

Orientados por la fuerza que contienen los momentos de epifanía, acudimos en los relatos de vida de los jóvenes vinculados a los colectivos, a indagar por el momento de ingreso a la juventud, guiados por la pregunta ¿cuándo ingresa a la juventud? animándoles a que recuerden circunstancias precisas (un momento, un suceso, una situación personal) Esta pregunta lleva implícito el reconcomiendo de la juventud como tránsito, ellos y ellas recuerdan un momento de paso, que no se corresponde con una edad precisa, sino más bien con la condición de juventud; por ello, en cada relato aparece un momento crucial que resulta particular en la historia de cada joven, y además contiene un sentido vital en cada joven, pues logra contener la sensación de “ingresar a la juventud”.

De otro lado, al indagar por la condición de juventud en perspectiva de género, se acude a la pregunta: ¿existe diferencias vitales para hombres y mujeres en su ingreso a la juventud? Allí es posible resaltar las condiciones particulares de cada joven, y las cargas de sentido asociadas a las vivencias masculinas y femeninas.

**Al considerar los relatos biográficos como un enfoque de investigación más que una técnica, se hace relevante su condición de construcción de un texto dialógico y a su vez de naturaleza interpretativa, donde se conjugan narración y memoria**



“

**Estas afirmaciones dan lugar a valorar las dimensiones afectivas que propicia el encuentro con el grupo de amigos, que se van complementando con “encarrete con el medio”, dando lugar a acciones estratégicas que los vinculan con la comunidad y su territorio.**

## Movimientos subjetivos: encontrar mi ì grupo afín

En los relatos de los y las jóvenes se afirma reiteradamente que en el grupo de amigos encuentran un ambiente cercano a sus deseos; el grupo cobra gran importancia en sus vidas, al configurarse como “su familia”, allí encuentran a “sus seres más cercanos”, y además, se trata de espacios donde es posible “resignificar y empezar a encontrarle otros sentidos a la vida”. Estas afirmaciones dan lugar a valorar las dimensiones afectivas que propicia el encuentro con el grupo de amigos, que se van complementando con “encarretes” en diversas formas de participación colectivas, dando lugar a acciones estratégicas que los vinculan con la comunidad y su territorio.

Ahora interesa mostrar, como se cumple una secuencia entre la conformación del grupo de amigos y el despliegue de **encarretes compartidos**. Por eso, veremos que no se trata sólo de un grupo de amigos que realiza reuniones inusuales para llenar el tiempo libre, se trata más bien de unas agrupaciones que van tomando forma en el **encuentro con sus afines** fortalecido por los **aprendizajes grupales** y sobre todo en el reconocimiento de la potencia que cada uno aporta al grupo, pues se trata “más como dese la fuerza de cada uno, y juntar la posibilidad de crear y de empezar a hacer cosas juntos”. En un primer momento los testimonios de los y las jóvenes vinculados a los colectivos, evidencian que primero necesitaron encontrar un grupo de amigos, que se convierte en la base ineludible para conformar el colectivo y potenciar la apropiación de prácticas sociales; veamos algunos testimonios de los actores:

**D.V.:** Cuando empezamos la construcción de lazos, en ese proceso se fueron construyendo los lazos de trabajo, pero también sobretodo de amistad, como un asunto mucho más familiar y pongo en perspectiva precisamente porque desde una ruptura en el pasado de la familia, la Corpo se volvió también un lugar muy familiar para mi proceso.

**L.A.:** Más que grupo de trabajo, es un grupo de amigos, basado en relaciones de colaboración; me siento vinculado a un colectivo, pues constantemente estamos interactuando.

**S.B.:** Entre el grupo de amigos la afinidad estaba en función como de una sensibilidad distinta por la vida, también como un asunto del hacer, de crear, entonces por ejemplo Sergio era muy teso

para la escritura, y de otro lado Usuga era músico, otro también era músico, entonces era más como desde la fuerza de cada uno, y juntar la posibilidad de crear y de empezar a hacer cosas juntos. Yo creo que ahí surge el grupo, y con ellos yo logro revisar mi historia y la resignifico en función de que fue una injusticia, pero la pongo también desde la escritura, pues había que sacarla de alguna manera, yo creo que ahí cambie, pues dentro de mí siempre había como una carga, como un dolor ahí, entonces cuando entro al colegio encuentro gente, hombres cercanos a mí eso me ayuda, me ayuda mucho, como a resignificar y a empezar a encontrarle como otros sentidos también de la vida, distintos a los que en mi casa se me proponía.

Si bien, se reconoce en los relatos que cada joven cuenta con experiencias acumuladas en formas organizativas donde subyace el deseo de incidir en sus entornos, vemos en los relatos de los y las jóvenes que quieren un espacio propio que les permita transformar sus vidas, y continuar sus vínculos e incidencias con su entorno, pero a través de agrupaciones que sientan más cercanas a sus deseos y búsquedas juveniles. Por ello, los y las jóvenes, después de ensayar en múltiples formas de participación local, encuentran en la fuerza del **grupo de amigos** la posibilidad de fortalecer sus propios espacios de encuentro, para hacer posible la “trama entre el juego del yo y el juego del colectivo, para alcanzar la representación de un nosotros, lo cual no significa que la identidad del grupo sea una suma lineal al de las partes que lo integran, más bien, el grupo representa un espacio de aprendizaje y perfeccionamiento personal”. (Juarez, 2005: 133). Veamos las narraciones:

**Y.G.:** Cuando llego a Ciudad Comuna me enamora esa posibilidad de aprender, esa posibilidad de aprender es muy valiosa para mí, porque eso atrae a todo el mundo; sobre todo la posibilidad de aprender algo que es divertido, que es colorido, que es chévere, en especial donde hay gente como yo, eso es amañador, Y lo otro, el espacio: yo llegaba a la casa de Ciudad Comuna y a pesar de que las balas volaban por ahí por los lados, yo estaba en la casa resguardada; estábamos haciendo teatro, estábamos generando una obra y estábamos empezando a tejer lazos de amistad muy chéveres. Entonces también se convertía en amistades muy sanas, entonces vamos a hacer una película, entonces para el ensayo, llevan fiambre y aquí compartimos todos, o aquí compartimos cosas de sancocho. Por eso en ese espacio, entre

los lazos de amistad, y la posibilidad de aprender juntos, donde convergen todos en ese espacio, y así también se fortalece Ciudad Comuna.

**D.L.:** Cuando apareció el proyecto de Memorias en barrio El Popular hay estuve más como asistente y pasó una cosa muy interesante, fue la construcción de lazos, porque todo ese proceso fue vincular a la gente de la Universidad porque ahí aparecieron personas como César, Andrés y Camilo que compartíamos el curso de antropología visual y entonces fue como un lugar tener aprendizaje, pero además de construir muchos lazos, pero esos lazos no solo estaban vinculados a la Universidad sino a ver la posibilidad de cómo estos proyectos empiezan a vincular a los chicos que estaban fuera de la academia, entonces fue como el encuentro con la gente de El Popular, con la gente de otros proyectos que estaban ahí secundando, entonces era como que se empezó a dar como un asunto de lazos y que en últimas esa fue la base para que se conformara la corporación.

Esa **configuración del nosotros** va donde forma al colectivo y, es importante resaltar varios elementos subyacentes. De un lado, **se resalta la fuerza del “trabajo en equipo”, asociada al “aprendizaje colaborativo”, el “encuentro con la gente” y “construir lazos que son la base para conformar la corporación”**. Vemos que la sociabilidad fundada en el grupo de amigos, va cobrando fuerza en el trabajo en grupo, que pasa por intercambios afectivos, pero también les permite reconocer la fuerza del trabajo colectivo. Los jóvenes valoran fuertemente sus acciones colectivas, si retomamos la fuerza de las afirmaciones “son acciones de nosotros”, “nosotros tenemos centro de producción”, “se empezó a dar como un asunto de lazos”, es claro que confían en su trabajo grupal y es bien importante contar con producciones propias. En la valoración de los colectivos en las producciones propias, vemos cómo toma fuerza la configuración del nosotros aunado a las acciones colectivas, mediadas por el proceso de apropiación de medios; así, para Ciudad Comuna implica sumar al periódico Visión 8, el centro de producción audiovisual, para Pasolini, realizar documentales populares basado en construcción de lazos entre la academia y los barrios.

(...) la importancia que tienes en la configuración del colectivo la conformación de en un grupo de amigos, que le permite a los jóvenes en contextos populares, darle un sentido a la inestabilidad de la vida cotidiana; pues en el barrio popular los jóvenes buscan arraigos vitales, que superen la fragilidad del día a día.

”

Para concluir, se logra poner en evidencia varios elementos relevantes en la configuración de la subjetividad juvenil asociada a diversos colectivos y formas de agrupamiento juvenil. Es bien significativo, encontrar en los relatos de vida de los y las jóvenes, la importancia que tienen en la configuración del colectivo la conformación de en un grupo de amigos, que le permite a los jóvenes en contextos populares, darle un sentido a la inestabilidad de la vida cotidiana; pues en el barrio popular los jóvenes buscan **arraigos vitales**, que superen la fragilidad del día a día. Entendemos entonces que el grupo de amigos potencia un **arraigo vital** que a su vez necesita tiempo y, más aún, una depuración de los encuentros, hasta lograr descubrir las **afinidades electivas** y la oportuna apropiación de medios. De un lado, cada joven trae consigo, una **decisión vital** que ha transformado su vida y le permite permanecer en el barrio, pero cuando logra integrar a su decisión vital, renovados vínculos sociales y afectivos, las búsquedas personales se conjugan con las apuestas colectivas. Por eso, se resalta la relación entre una **decisión vital**, que ha conducido a cada joven al encuentro de un **grupo de amigos**, en esa conjugación se emerge el espacio-tiempo propio para desarrollar un proyecto colectivo, y éste toma forma a través de la apropiación y participación en colectivos juveniles. ■



## Referencias bibliográficas

- Aceves, Jorge (2001). Experiencia biográfica y acción colectiva en identidades emergentes. *Espiral*, 7(20), 11-38. Recuperado de:

<http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/espiral/espiralpdf/Espiral%2020/3-29.pdf>.

- Bertaux, D. (2005). *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Bellaterra.

- Bolívar, A., Domingo, J. & Fernández, M. (2001). *La investigación biográfico-narrativa en educación. Enfoque y metodología*. Madrid: La Muralla.

- Dayrell, J. (2010). Nuevas juventudes, socialización y escolarización. *Perspectivas de investigación socioeducativas. Archivos Ciencias de la Educación*. 4 (4), 15-34. Recuperado de:

[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4769/pr.4769.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4769/pr.4769.pdf)

- Dayrell, J. (2005). Juventud, grupos culturales y sociabilidad. *Comunicación, solidaridad, democracia*”. *Jóvenes*. (22), 118-137.

- Denzin, N. (1989). *Interpretive Biography*. London: Sage.

- Ferrarotti, F. (1988). Biografía y ciencias sociales. *Cuadernos de Ciencias Sociales: Historia Oral e Historia de Vida*, (18), 81-96.

- Garcés, Á. (2010). De organizaciones a colectivos juveniles. *Panorama de la participación política juvenil. Última Década*, (32), 61-83. Recuperado de:

<http://www.cidpa.cl/wp-content/uploads/2013/05/32.3-a%CC%81ngela-garce%CC%81s.pdf>

- Kriger, M. (2010) La argentinidad como epifanía: representaciones de los jóvenes argentinos sobre historia reciente, del golpe al cacerolazo. Recuperado de [file:///C:/Users/ASUS/Downloads/OT-%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/ASUS/Downloads/OT-%20(2).pdf)

- Kornblit, A. (2004). Historia y relatos de vida: una herramienta clave en metodologías cualitativas. En: A. Kornblit (ed.). *Metodologías cualitativas en ciencias sociales*. Buenos Aires: Editorial Biblos. (15-33)

- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de Culturas Juveniles. Estrategias del Desencanto*. Buenos Aires: Editorial Norma.

- Vásquez, M & Vommaro, P. (2009). Sentidos y prácticas de la política entre la juventud organizada de los barrios populares en la Argentina reciente. *Cuadernos del Cinde*, 70. enero-abril de 2009, pp. 47-68.



**POMOTE**  
Centro de estudios

[cestudiospmt.unaula.edu.co](http://cestudiospmt.unaula.edu.co)