

# MIRADAS DE LO PÚBLICO

## **IDENTIDAD, OCIO Y FRONTERA**

una perspectiva interdisciplinar en Ciudad Juárez y Bogotá

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ  
UNIVERSIDAD DE IBAGUÉ

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ

Mtro. Juan Ignacio Camargo Nassar

*Rector*

M.C.D. Daniel Constandse Cortez

*Secretario General*

Mtro. Jesús Meza Vega

*Director General de Comunicación Universitaria*

UNIVERSIDAD DE IBAGUÉ

PhD. Alfonso Reyes Alvarado

*Rector*

PhD. Gloria Piedad Barreto Bonilla

*Vicerrectora*

Dr. Hernando A. Hernández Quintero

*Decano de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas*

# MIRADAS DE LO PÚBLICO: IDENTIDAD, OCIO Y FRONTERA

una perspectiva interdisciplinar en Ciudad Juárez y Bogotá

---

**Lizette Vaneza Chávez Cano**  
(Coordinadora)

ORCID: 0000-0002-0419-1524

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. [lizette.chavez@uacj.mx](mailto:lizette.chavez@uacj.mx)

**Astrid Bibiana Rodríguez Cortés**

ORCID: 0000-0002-6023-2933

Universidad Pedagógica Nacional. [abrodriguez@pedagogica.edu.co](mailto:abrodriguez@pedagogica.edu.co)

**John Jairo Uribe Sarmiento**

ORCID: 0000-0001-6816-0631

Universidad de Ibagué. [john.uribe@unibague.edu.co](mailto:john.uribe@unibague.edu.co)



UNIVERSIDAD  
AUTÓNOMA DE  
CIUDAD JUÁREZ

Ediciones  
Unibagué



Universidad de Ibagué  
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
Mayo de 2021

© Universidad de Ibagué, 2021  
© Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
©Lizette Vaneza Chávez Cano, Astrid Bibiana Rodríguez Cortés, John Jairo  
Uribe Sarmiento, 2021.

Cómo citar esta obra: Chávez Cano, L. V., Rodríguez Cortés, A.B. & Uribe Sarmiento, J.J. (2021). *Miradas de lo público: identidad, ocio y frontera. Una perspectiva interdisciplinar en Ciudad Juárez y Bogotá*. Ibagué, Colombia. Ediciones Unibagué.

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
Av. Plutarco Elías Calles 1210  
Fovissste Chamizal  
Ciudad Juárez, Chihuahua, México  
C. P. 32310

Dirección editorial: Ediciones Unibagué  
ediciones.unibague.edu.co  
publicaciones@unibague.edu.co  
Universidad de Ibagué  
Carrera 22, calle 67. Barrio Ambalá  
Teléfono: +57 (8) 2760010  
Ibagué, Tolima, Colombia.  
www.unibague.edu.co



Diseño y diagramación: Karla María Rascón González

ISBN digital: 978-958-754-367-4

A nuestras familias, los amigos,  
la solidaridad y el encuentro  
Colombia-México



# ÍNDICE

---

Presentación .....	9
Agradecimientos.....	13
Introducción .....	15

## **CAPÍTULO 1**

Recreación y ciudad: una mirada a los espacios públicos de esparcimiento en Bogotá Astrid Bibiana Rodríguez Cortés .....	29
--	----

## **CAPÍTULO 2**

Ciudad Juárez al borde: entretenimiento y ocio en la frontera Lizette Vaneza Chávez Cano .....	79
--	----

## **CAPÍTULO 3**

Calle, espectáculo e identidad desde el <i>hip hop</i> de Bogotá John Jairo Uribe Sarmiento .....	119
A modo de reflexión .....	161
Los autores .....	165



## PRESENTACIÓN

---

Un viaje de estancia a Colombia es el principio de una relación que permitió que dos investigadoras se estrecharan en una verdadera relación de amistad y trabajo. Gracias a la amistad de muchos años con Lizette Vaneza, y el conocer y tratar a Astrid Bibiana, surge la invitación de realizar el presente prólogo de su libro, en donde se presenta un tercer autor, John Jairo, para mí desconocido físicamente, sin embargo, identificado por el tema que presenta de manera ágil e interesante en el presente libro.

En este texto el tema rector es el uso del espacio público en diferentes ámbitos y condiciones, en las últimas décadas estos espacios se han definido a partir de distintas condiciones de los habitantes que interactúan en este. Es sitio de identidad social para la construcción de ciudadanía, pero también es el lugar de exclusividad y consumo que busca reproducir el orden social, a partir del interés del negocio o modelo neoliberal. En este libro se identifican distintas miradas que ofrecen un acercamiento o comprensión del espacio público, a partir de la historia, de la narrativa de la vida o de la protesta y expresión política, resultado de los cambios que exige la expresión democrática, del derecho a la ciudad y de la dinámica de la sociedad.

También se describen los cambios que se han suscitado en el espacio público, definido como sitio de transición entre la ciudad rígida que busca reproducir el orden social del espectáculo, hacia el ámbito de la solidaridad y la cotidianidad. Esta ciudad, por un lado, reivindica el anonimato o la falta de identidad, mientras que, por otro lado, busca propiciar la participación y el encuentro de los habitantes. Se identifican los distintos valores de preocupación por la calidad del espacio físico, de nuevas formas de consumo, como tendencia de privatizar el espacio de ocio. Antagónica a esta, es un sensor para medir la igualdad social, de expresión de los procesos ciudadanos, de convivencia y recreación.

En la antigüedad, el *ágora* definía a la ciudad griega, el espacio se relacionaba con las proezas de los romanos, o si hablamos de la plaza del Renacimiento, esta se utilizaba como medio de expresión del poder. Actualmente, el espacio público se retoma como el sitio para la gestación y la expresión del ciudadano, aquel que se construye cuando se convive con el diferente, en la diversidad, en la alteridad. Ahí se encuentran los individuos que únicamente desean disfrutar del lugar o el que prefiere expresar su activismo político, haciendo uso del lugar, mediante el ocio, la pasividad o su creatividad, a través del *hip hop* como lo refiere John Jairo en el texto.

Lizette Vaneza muestra al espacio público como el lugar de lo cotidiano, de los actores urbanos a partir de lógicas propias y reconstruidas, que no presentan un límite político, sino del uso del espacio como escenario del diario vivir, esto visto desde la perspectiva en la frontera norte de México. Fronteras que son territorios, límite de lo tangible del medio físico o lo intangible del espacio simbólico.

La diversidad del espacio público es el resultado de una sociedad cambiante y antagónica, con contrastes, en algunos casos con menos o en algunos casos más, y en otros se da a partir de la definición de momentos específicos y determinantes para la población. Es el sitio que la industria cultural promueve o la comunidad barrial mejora.

Menciona Astrid Rodríguez que la calidad del espacio público permite medir la igualdad, o desigualdad social, identificar escenarios y ofertas recreativas, también se puede mostrar la diversidad de la sociedad. Por otro lado, señala que lo anterior son los diferentes insumos o elementos para la conformación física del espacio público, el cual es sitio de participación, protesta o inversión cultural.

En esta diversidad, Lizette Chávez expone que el cambio constante que genera la apropiación del espacio, al explicar los fenómenos de la ciudad, trasciende al sitio simbólico de lo transfronterizo. Plantea una ciudad como escenario del consumo, la diversión, los productos o lo cotidiano, donde los habitantes son los principales actores de las prácticas del pasado y del presente, del proceso de rememoración.

En la ciudad de John Jairo Uribe se expresa la lucha por el escenario de las calles, las plazas y tribunas, como parte de la expresión de la ciudadanía, que se contrapone a las prácticas que promueven el orden social; se propone con esto introducir la apropiación creativa o creación y coconstrucción del mundo. Establece que las dinámicas de ocio ofrecen posibilidades ambivalentes de construir relaciones de confianza, basadas en la corresponsabilidad, cocreación y solidaridad. Mencionando que el ámbito de lo público trasciende el interés del hombre.

El espacio público que los autores nos presentan corresponde a la realidad de distintas sociedades que han recuperado el ámbito de lo común del lugar de encuentro, con el propósito de satisfacer necesidades que la complejidad de la sociedad actual conlleva.

Luis Herrera Terrazas.



## AGRADECIMIENTOS

---

**E**n la construcción de cada una de las investigaciones que recoge este libro recibimos el apoyo y la colaboración de instituciones como la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, la Universidad de Ibagué y la Universidad Pedagógica Nacional, en este sentido nuestro más sincero agradecimiento.

Queremos reconocer de forma especial a la Coordinación de Investigación y Posgrado del Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, así como a la subdirección de publicaciones de la misma universidad, por la labor realizada para esta publicación. A la Universidad de Ibagué, en particular a la dirección de Ediciones Unibagué, por su paciencia y esmero para que este texto saliera a la luz.

Agradecimiento a nuestros amigos y estudiantes por hacer parte de este proyecto colectivo, en el que el encuentro y la amistad nos ha permitido persistir en nuestras metas.

Además, queremos expresar una sentida gratitud a nuestras familias quienes dieron de su tiempo para acompañarnos en este proceso de creación y proyección profesional.

Finalmente, gracias a aquellas personas que recorren la ciudad, que la habitan, la transforman, la adoptan, la trasgreden, a las que callan, a las que hablan, porque cada una de estas

personas ha sido parte del espectáculo de la vida y, tal vez sin premeditarlo, un instante de su mundo se encuentre plasmado en alguna investigación.

---

#### Agradecimientos

Astrid Bibiana Rodríguez Cortés • Lizette Vaneza Chávez Cano  
John Jairo Uribe Sarmiento

## INTRODUCCIÓN

---

**A**l orden se le define como una imposición que restringe las libertades, a pesar de que las apariencias, la libertad y el orden no se oponen. El lector encontrará en los tres capítulos de este texto una serie de reflexiones en torno a ese supuesto. Los procesos de libertad presentes en las formas de habitar las dos ciudades donde se llevaron a cabo las investigaciones, Bogotá y Ciudad Juárez, ponen de manifiesto la recreación de los individuos, sin caer en el antagonismo y las restricciones. El ocio y la recreación son solo una pequeña parte de las historias, pues todo orden social requiere de sujetos que asuman libremente la reproducción de dicho orden; el orden y la libertad se vinculan, se alinean.

Como se puede leer en el presente libro, en el mundo contemporáneo de Bogotá y Ciudad Juárez se evidencian varias ritualidades de ocio: pasear por la ciclovía, visitar mercados, acudir a la plaza, caminar por la calle, asistir a conciertos, bailar. En cada uno de estos espacios se despliegan actividades autotélicas y lúdicas, y se recrean lazos sociales. Los ciudadanos al divertirse, al realizar aquello que les gusta, participan de proyectos de ciudad, de país, de mundo. Por supuesto, esa participación es problemática en la medida en la que puede generar tensiones.

En este punto es necesario detenerse en la discusión que plantean Heath y Potter (2005) frente a la movilización de los sentidos y las emociones, en el marco de los mercados culturales contemporáneos. Dado que la cultura se ha constituido en un mecanismo ideológico para vender al capitalismo a través del espectáculo (de la publicidad, de los *shows* musicales, de los escándalos, entre otros), el objetivo de los movimientos contraculturales es *atascar* la cultura, bloquearla trastocando los mensajes que reproducen sus dogmas [...] obstruyendo sus canales de propagación. “El movimiento pretende producir un levantamiento político radical” (p. 11).

Vale decir que el espectáculo se constituye en un mecanismo de gestión del deseo, en la medida en que promueve estilos de vida y crea imágenes de la sociedad, que se constituyen en coordenadas de sentido para orientar la vida cotidiana de los sujetos a quienes se dirige, de modo que el espectáculo contribuye a reproducir el orden social. En esta dirección, Lazzarato (2006) ha acuñado la noción de *noopolítica* para señalar el gobierno de los demás a través de técnicas de este tipo: la publicidad que no solo ofrece objetos, sino que vende estilos de vida; las estéticas que no solo promocionan prototipos de belleza, sino que alimentan una cierta idea de lo saludable; las políticas públicas que a un tiempo sancionan comportamientos *desviados* y ofrecen formas de vida *correctas*, entre otros, operan bajo la perspectiva del espectáculo. Castro-Gómez y Restrepo (2008) plantean que se trata de la producción de un mundo que nos subordina, pero que al mismo tiempo deseamos. Entonces, el espectáculo ofrece una manera de desear cierto orden social que articula a los sujetos con su ser/hacer, precisamente a la espera de que estos sean y hagan.

En este contexto, las experiencias y expresiones se convierten en mercancías (Debord, 1978), a través de una multiplicidad de mecanismos culturales que involucran a los sujetos en las lógicas del deseo y del consumo (Perea, 2008). Esta característica de la sociedad contemporánea es uno de los vectores del libro, ya que, de acuerdo con Farrar y Warner (2008), esas *mercancías*

promovidas por el espectáculo son cuestionadas por diversos actores sociales que logran crear propuestas transgresoras o provocadoras, entonces el espectáculo es también un escenario de luchas.

Según Debord, el espectáculo se ha convertido en la pesadilla de la sociedad moderna, una sociedad que es prisionera de sí misma, de los mecanismos que convierten a los sujetos en disciplinados para el trabajo y obsesivos por el consumo. Esa sociedad tiene el reto de fracturar el imperio de la *imagen ficticia* que la caracteriza, de trastocar la gestión del deseo que la constituye. Farrar y Warner (2008) discuten esta perspectiva a partir de la *cultura jamming*, en la que diversos grupos emplean una variedad de tácticas para desestabilizar y transformar desde dentro los mensajes dominantes propios del consumo capitalista. Estos grupos pueden invadir los espectáculos políticos sugiriendo nuevas formas de participar. Se reconoce que muchos de ellos han empleado tácticas estéticas para dirigirse al público y proponer *counter publics* que *descarrilen* o frustren los mensajes hegemónicos. Nancy Fraser (1991, 1995) identificó el hecho de que los grupos marginados están excluidos de una esfera pública universal y, por lo tanto, era imposible afirmar que dicha esfera es incluyente. Sin embargo, afirmó que los grupos marginados formaban sus propias esferas públicas, y denominaba a este concepto como una *contraparte* subalterna o *contra público*.

Esta perspectiva amplía la lectura de las relaciones sociales que operan en y a través de los espectáculos, de modo que estos pueden convertirse en estrategias de resistencia. Tal como se analiza en este libro, un ejemplo es el *hip hop* bogotano, en la medida en la que han construido espectáculos que se encuentran afectados, a su vez, por las lógicas de la dominación, los festivales, así como algunas de sus dinámicas contribuyen a *desactivar* el discurso transgresor.

El concepto de *sociedad del espectáculo* aporta a la discusión sobre la recreación, el entretenimiento y la sociedad contemporánea. En primer lugar, es necesario insistir en el hecho de que

la recreación se asocia a mecanismos de control social (Carreño, Rodríguez & Uribe, 2014). Los juegos, los espectáculos culturales y deportivos, así como los *hobbies*, se constituyen en mediaciones que contribuyen tanto a la reproducción de valores y estereotipos (ejemplo de ello, los juegos que asocian el cuidado de la casa a las mujeres y las aventuras a los hombres).

Shaw (2006) menciona el hecho de que la recreación, al implicar la libertad de los sujetos (es decir, al implicar su imaginación, su tiempo, su esfuerzo o su descanso), coloca sobre el tapete la cuestión del poder. Desde esta perspectiva no es posible abordar la libertad sin tener en cuenta las relaciones de poder, tanto desde la lógica a partir de la cual el poder articula restricciones a la libertad, como desde la perspectiva de que no es posible desplegar la libertad sin asumir responsabilidades.

Vale decir que el ocio se ha definido como una actividad autónoma (determinada por quien la realiza) y autotélica, esto quiere decir que las prácticas de ocio no pretenden un fin trascendental, no buscan algo que va más allá de su propia realización. No se trata de trabajar para vivir, se trata de jugar por jugar, de cantar por cantar, de correr por correr. En esta dirección, el ocio para los griegos era la actividad libre opuesta al trabajo, la acción del ciudadano que trasciende la satisfacción de cualquier necesidad (Carreño, Rodríguez & Uribe, 2014). El ciudadano, desde esta perspectiva, al disfrutar del ocio, es capaz de hacer de sí mismo su propia obra, es capaz de construirse a sí mismo, de desplegar una estética y una ética en su propia vida. Es esta capacidad la que lo habilita para participar del gobierno de la ciudad. En el mundo contemporáneo, el ocio se ha convertido en una práctica de consumo, en un negocio, en la negación del ocio (Carreño, Rodríguez & Uribe, 2014).

En esta encrucijada, habrá de referirse al espectáculo como dispositivo social que reproduce relaciones de poder y que promueve una ciudadanía del consumo (García-Canclini, 1995). Las imágenes sobre la sociedad reemplazan a la realidad misma: las imágenes son más reales que las relaciones sociales subyacentes.

En otras palabras, las imágenes se constituyen en un modelo efectivo de la vida socialmente dominante, de modo que las imágenes falaces invaden la realidad vivida.

Castiblanco (2005) alude a esta cuestión cuando analiza el *rap* como una resistencia que más que oponerse a un contendor, pretende construir un nuevo significado de sí y de las calles. Según ella, *rap* es *rhythm and poetry*, ritmo y poesía, “pero también es Revolución Artística Popular, Revolución Anarquía y Protesta” (p. 256). De acuerdo con la autora, este género se ha convertido en una práctica que abarca la totalidad de la vida de sus cultores:

El *rap* dicen muchos es hablar, denunciar, protestar, confrontar, interpelar, cuestionar, pero ante todo es vivir, es hacer, es experimentar una forma de vida alterna como respuesta, que no espera ser resuelta por otros, sino que ocurre en las vivencias, justamente cuando éstas desafían los límites. (p. 256)

Heath y Potter agregan que este tipo de lucha no ha cambiado nada, “porque la teoría social en que se basa la contracultura es falsa” (2005, p. 20). El mundo social es más complejo que lo que el concepto de *sociedad del espectáculo* permite captar, entonces, no hay un único sistema, por tanto “no se puede bloquear la cultura porque «la cultura» y «el sistema» no existen como hechos aislados” (Heath y Potter, 2005, p. 21). En esta dirección, existe una enorme cantidad de instituciones sociales que sostienen al sistema, distribuyendo las ventajas y desventajas de la cooperación social. Esto quiere decir que la cultura por sí misma no puede transformar a la sociedad.

Por otro lado, la teoría contracultural fomenta la construcción de un individuo hedonista capaz de recuperar la capacidad de sentir placer, más allá de las imposiciones del mercado cultural: “La contracultura considera la diversión como el acto transgresor por excelencia. El hedonismo se transforma en una doctrina revolucionaria” (Heath & Potter, 2005, p. 21). Este hedonismo contribuye a consolidar el capitalismo consumista, al punto que

este tipo de posturas entorpecen la labor de los movimientos sociales, al hacer poco atractivos los sacrificios que se requieren en nombre de transformaciones sociales.

Cabe entonces preguntar si la recreación, al actuar en espacios culturales, no se inscribe en esta trampa contracultural en la que se promueve el hedonismo y el consumo que describen Heath y Potter. Esta línea de discusión, de problematización de la contracultura, la sociedad del espectáculo y la transformación social se constituye en una línea de trabajo clave para analizar propuestas que pretenden abordar las educaciones y las recreaciones en el mundo contemporáneo, para abordar las múltiples estrategias de educación y recreación formal e informal que se ponen en marcha en diversos escenarios: el cine globalizado, los parques, los paquetes turísticos, los videojuegos, las fiestas, festivales, conciertos, pero también los juegos callejeros, los tradicionales, las historias narradas en las esquinas.<sup>1</sup>

A la sociedad del espectáculo no se puede desligar el concepto de lo público, pues sin exhibidor no hay exhibición. Si bien el concepto de espacio en un sentido urbano está de moda y un gran número de científicos lo abordan en un sentido espacial, para la geógrafa inglesa Doreen Massey (1993, p. 141) eso no es suficiente, se debe pensar al espacio como algo creado, producido, retomando acepciones significativas del lugar, la ubicación, el contexto. “Lo que importa es mostrar cómo han sido construidos y bajo qué estructuras políticas y relaciones de poder y saber” (Oslender, 2000, p. 192). La construcción del espacio no sigue un orden natural o lógico, corresponde su apropiación y transformación a los sujetos que le habitan, ellos son los que le dan sentido al usarlo.

El espacio público se entiende como una construcción esencialmente moderna, que no se limita al espacio físico, sino que alude a la vivencia social y las relaciones culturales e históricas de

---

<sup>1</sup> Para una aproximación a esta problemática ver Carreño, Rodríguez & Uribe (2014).

las ciudades. Sin embargo, se problematiza esta categoría en la perspectiva que plantea Martínez (2014): “No habría tanto un espacio público, sino una forma espacial inaugurada por unas relaciones de poder que quieren ‘dar lugar apropiado’ a ciertas interacciones humanas, en el marco de un modelo gubernamental específico e históricamente rastreable” (p. 44). Es decir, el espacio público no está dado de manera natural, sino que pasa por unas relaciones históricas de poder-saber que construyen formas particulares de relacionarse con este, a manera de procedimientos y técnica de gobierno.

En efecto, el espacio público se refiere a la construcción de una manera de gobernar, de establecer una relación entre quienes gobiernan y sus gobernados: no se trata de una simple relación de obediencia, está en juego tanto la dirección de las vidas de los gobernados, como la expresión de sus necesidades, intereses y proyectos. En otras palabras, se refiere a la manera como los ciudadanos participan, en forma desigual e inequitativa, de la construcción del estado al que se someterán.

Hablar de apropiación del espacio urbano no es reducirlo a su mera aceptación o a su simple utilización, también está presente la desapropiación de los espacios, las maneras como se les rechaza, son temidos, abandonados, señalados negativamente. Las múltiples imágenes que se venden en los medios de difusión, en las redes sociales, la televisión, los diarios, convertidas en mercancías, solo pueden crearse, en la medida en la que la calle se convierte en escenario del miedo. Un lugar de paso que expulsa a los ciudadanos y los compele a refugiarse en los hogares, en últimas, a entretenerse con las historias que traspasan las puertas de cada casa. Así, las fantasías que se experimentan frente a la pantalla ayudan a tramitar la desazón y la impotencia que la calle ofrece: en la ficción, los héroes capturan a los villanos; la sangre, las bombas, los autos destrozados o las mutilaciones hacen parte de la diversión; los amores son felices, los políticos corruptos son derrotados, los problemas de dinero poco importan. Allí la

violencia adquiere un aura de banalidad, el dolor no existe: banalización de las experiencias de sufrimiento.

Es usual encontrar en la literatura de los estudios urbanos que se hable de *la muerte del espacio público*, en este sentido, Borja (2003) enfatiza que el espacio público es la ciudad y que la gente en la calle está por una necesidad de reconquistar el espacio público para evitar la muerte de la ciudad. Retomando a Salcedo (2002) se afirma que autores como Caldeira (2000), Davis (1990) o Sennett (1977 y 1990) observan la realidad de segregación, ghettos y espacios enclávicos, hablando en forma nostálgica de un decaimiento e incluso de la desaparición del espacio público, donde también se considera a las comunidades enrejadas. Martín-Barbero (2004) habla de la incertidumbre que produce *el otro*; tengo desconfianza de quien pasa a mi lado cuando voy por la calle.

Ángela Giglia (2003) menciona espacios separados y desarticulados, y de una pérdida del espacio público, donde el problema central está en el arte de vivir juntos, *sociabilidad urbana* lo define ella. Baumann (2001) describe el *miedo* como violencia, el miedo de los sometidos, la topo fobia y aunque no hace referencia propiamente al término espacio público sí hace referencia al *ágora* como espacio y de lo público como aquello del interés común, visible a la luz. Contrario a este desapego del espacio está la imagen de la ciudad deseable, donde se reinterpreta la relación ciudad-ciudadano, reinterpretación que surge de las experiencias de las personas. Es una utopía basada en su propia experiencia de vivir la ciudad, si la ciudad que se percibe es violenta entonces se deseará una ciudad pacífica. Ante eso, seguramente se organicen grupos buscando revivir o tener la ciudad deseada, una ciudad que se interpreta como tener una vida mejor y por eso se añora. Se trata, a fin de cuentas, de montar un espectáculo que traspa-se fronteras, que sea lúdico, que surja del ocio, que sin pensarlo penetre en las identidades para enfrentar el sufrimiento en el espacio público de la mayoría de las ciudades latinoamericanas: la delincuencia, el caos, la incertidumbre.

Desde esta perspectiva, se entiende al ciudadano como un modo de participar en la construcción de la vida colectiva (Rosanvallon, 2006), pero esta participación es problemática. Garcelán (2009) plantea que no existe libertad sin que al mismo tiempo se establezca un campo de responsabilidades, en otras palabras, el sujeto que se constituye como libre es aquel que al mismo tiempo es responsable. De un lado, es válido decir que el campo de responsabilidades restringe la libertad en la medida en la que el sujeto libre será aquel que responda adecuadamente a los requerimientos de su entorno (empresa, familia, escuela, instituciones bancarias, entre otras). Por otro lado, es válido plantear que el individuo libre es aquel que se hace cargo de sí mismo, que hace de sí su propia obra, de modo que dicho individuo puede controvertir el campo de responsabilidades en el que participa. En este caso, la responsabilidad potenciaría a la libertad puesto que no se puede ser libre sino en el mundo problemático de las responsabilidades.

En el mundo de las relaciones con los demás es válido decir que la ciudadanía se refiere a la coconstrucción del mundo (Rosanvallon, 2006). Pero no se trata solo de pensar por sí mismo, el reto, en esta sociedad del consumo y del espectáculo, es desear por sí mismo, es subvertir la gestión de los deseos (Guattari y Rolnik, 2006). En esta dirección, la recreación no se restringe al desarrollo de actividades divertidas, sino que puede contribuir a la construcción de nuevas ciudadanías, precisamente por su capacidad para subvertir los espectáculos desde dentro, esto es, para producir experiencias lúdicas (autónomas, creativas y autotéticas), capaces de redescubrir el mundo contemporáneo, de desvestir las relaciones de poder que sostienen al orden social del que participamos.

En el presente libro se muestran tres acercamientos a dos mundos: uno es la ciudad fronteriza como un escenario<sup>2</sup>, el otro

---

<sup>2</sup> Concebido como un lugar en donde se producen prácticas culturales ligadas a la vida cotidiana (escenario como concepto se ha retomado de la teoría de la

la ciudad capital de un país: Colombia. En la ciudad fronteriza y en la capital bogotana se representan diariamente millones de actuaciones, donde las personas se vuelven actores que ejecutan roles diseñados por ellos mismos. Estos roles son parte de la vida cotidiana, de sus momentos de ocio, del pasado y del presente. Las prácticas culturales permanecen en constante diálogo.

En la ciudad que hace frontera con otro país, como es el caso de Ciudad Juárez, se gesta un intenso intercambio, por un lado, de tipo material donde se mueven bienes, productos, servicios, mercancías, personas y, por el otro, un intercambio simbólico de ideas, creencias, prácticas culturales, costumbres, lenguajes. Esto último también ocurre en Bogotá, porque la migración hacia esta urbe es intensa, esta característica es común denominador de las dos ciudades. Pero, las fronteras se conciben no solo como parte de un territorio físico-político que divide a una nación de otra, se trata también de construcciones simbólicas que unen y dividen a los individuos que vivencian las luchas contra hegemónicas, en una búsqueda de identidad, de pertenecer a algo. Esta lucha por pertenecer, por hacerse parte de la ciudad es una de las dimensiones de la ciudadanía que no solo se gesta en el universo de lo serio, sino que se juega en el ocio y en el intercambio constante.

Vivir al límite de la frontera, ya sea política o producto de una construcción colectiva, es decir, estar fuera o dentro de los márgenes que contienen un territorio, tienen distintas repercusiones para cada sujeto. Dependerá de su experiencia de vida. Para un bogotano, por ejemplo, la línea fronteriza es algo lejano, tendrá un imaginario si nunca ha pisado ese suelo, pero entenderá que en su propio espacio puede realizar prácticas y estas le son más útiles como tácticas para moverse y entenderse con los otros. La frontera es difusa, y probablemente se sienta más enterado, gracias al espectáculo de los medios de comunicación, de la frontera norte de México, esa que se pinta sucia, polvorienta y donde muchos mueren. Para el juarense, la frontera es muy conocida,

---

dramaturgia de Erving Goffman).

va y viene, entre un país y otro, siempre y cuando sea capaz de comprobar su arraigo en México. Al habitante de Ciudad Juárez, Bogotá le suena a droga, a Pablo Escobar (aunque esté muerto). Estas son las fronteras de la mente, que nos hacen pensar y narrar a un lugar a través de lo poco conocido.

El libro aborda un conjunto de problemas y perspectivas de índole social y urbana, desde diversos ángulos. En el primer capítulo se muestra cómo se ha construido el espacio público en Bogotá a través de la recreación, esto es, de las tensiones que operan alrededor de actividades lúdicas que pretenden resolver los problemas culturales de una ciudad fragmentada y desintegrada. En el segundo capítulo, gracias a las narrativas y a un reconocimiento del espacio, se presenta cómo se tramita la construcción de una ciudad fronteriza a través del ocio y el entretenimiento. En el último, se presenta al *hip hop* bogotano como un movimiento cultural que asume el reto de apropiarse de la ciudad. En los tres casos se presentan investigaciones que interrogan la capacidad de los ciudadanos para hacer suyo el entorno, los problemas que deben enfrentar, así como las distintas alternativas que son capaces de crear. El libro pretende contribuir a la discusión sobre lo público a partir de la discusión sobre el espectáculo y el entretenimiento, aspectos que requieren de mayor profundización, de cara a las condiciones de exclusión y violencia que se viven en las ciudades latinoamericanas, pero también a partir de la creatividad de sus habitantes.

## Referencias

- Bauman, Z. (2001) *En busca de la política*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina.
- Borja Sebastià, J. (2003). *Espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Electa.
- Caldeira, T. (2000). *City of walls: Crime, segregation and citizenship in Sao Paulo*. Berkeley: University of California Press.
- Castiblanco Lemus, G. (2005). RAP y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabula Rasa*, (3), 253-270. Recuperado de <http://revistatabularasa.org/numero-3/castiblanco.pdf>
- Carreño Cardozo, J., Rodríguez Cortes, A. & Uribe Sarmiento, J. (2014). *Recreación, ocio y formación: fundamentos y perspectivas*. Armenia, Colombia: Kinesis.
- Davis, M. (1990). Fortress LA. En *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London: Verso.
- Debord G. (1978). *La sociedad del espectáculo*. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>
- Farrar, M. E., & Warner, J. L. (2008). Spectacular resistance: The billionaires for Bush and the art of political culture jamming [Resistencia espectacular: los multimillonarios de Bush y el arte de la cultura política] *Polity*, 40(3), 273-296. doi: <https://doi.org/10.1057/palgrave.polity.2300104>
- Fraser, N. (1991). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. [Repensar la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia existente] En Calhoun, C. (Ed.) *Habermas and the Public Sphere* [Habermas y la esfera pública]. (pp.109-142). Cambridge, MA: MIT Press.
- Fraser, N. (1995). Politics, culture, and public sphere: toward a postmodern conception. [Política, cultura y la esfera pública: hacia una concepción posmoderna] En *Social*

- Postmodernism Beyond Identity Politics* [Postmodernismo social más allá de la política de identidad] (pp. 287-312). Cambridge: Cambridge University Press.
- Garcelán, M. (2009). *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F. Editorial Grijalbo, S.A. De C.V.
- Giglia, A. (2003) Espacio público y espacios cerrados. La ciudad de México. En P. Ramírez. *Espacio público y reconstrucción de ciudadanía*, (pp. 341-364). Barcelona: Porrúa.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Massey, D. (1993) Politics and space time [Política y tiempo espacio] En M. Keith y S. Pile. *Place and the politics of identity* [El lugar de las políticas de identidad], de. (pp. 141-161). Londres: Routledge.
- Martín-Barbero, J. (2004) Bogotá: Los laberintos del miedo. En P. Navia & M. Zimmerman. *Las ciudades Latinoamericanas en el nuevo (des) orden mundial*, (pp. 293-307). México: Editorial siglo XXI.
- Martínez, J. (2014). *Subjetividad, biopolítica y educación una lectura desde el dispositivo*. Bogotá: Unisalle.
- Oslender, U. (2000) Espacializando resistencia: Perspectivas de espacio y de lugar en las investigaciones. En E. Restrepo y M.V. Uribe. *Antropologías Transcúntes*, (pp. 191-219). Bogotá: ICANH.
- Perea, C. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Bogotá: La Carreta Social/Universidad Nacional.
- Sennett, R. (1977). *The Fall of the Public Man*. New York: WW Norton & Company.

- Sennett, R. (1990). *The conscience of the eye: The design and social life of cities*. New York: WW Northon & Company.
- Salcedo Hansen, R. (2002). El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno. *EURE*, 28(84), 5-19. <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612002008400001>
- Rojek, Chris (2006). *Leisure, Culture and Civilization*. En Susan Shaw & A. J. Veal (editores). *A Handbook of leisure studies* (pp.25-40). Palgrave Macmillan: Londres.
- Rosanvallon, P. (2006). *La contrademocracia. La política en la era de la desconfianza*. Buenos Aires: Manantial.

# **RECREACIÓN Y CIUDAD: UNA MIRADA A LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE ESPARCIMIENTO EN BOGOTÁ<sup>3</sup>**

Astrid Bibiana Rodríguez Cortés

## **Resumen**

**C**on una mirada histórica se realiza un recuento de la manera en que la ciudad se ha dispuesto para organizar su espacio público recreativo, en esta medida también se hablará del surgimiento de algunas prácticas culturales lúdicas y la incorporación de prácticas masivas de recreación que modifican la forma en que los bogotanos asumen su ciudad. Este trabajo da cuenta de cómo el espacio público de Bogotá ha venido transformándose gracias a los programas y proyectos recreativos que aportan en el cuidado, apropiación y habitabilidad de los espacios de la ciudad.

**Palabras clave:** recreación, espacio público, ciudad.

---

<sup>3</sup> Este apartado hace parte de la tesis doctoral denominada *La ciclovía de la ciudad de Bogotá: Dispositivo productor de subjetividades*.

## Summary

With a historical look an account of the way in which the city has been arranged to organize its recreational public space is made, in this measure it will also give a view of the emergence of some recreational cultural practices and the incorporation of massive recreational practices that modify the form in which the people that live in Bogota (bogotanos) assume their city. This work gives an account of how the public space of Bogotá has been transformed according to public spaces, programs and recreational projects that contribute to the care, appropriation, and habitability of the spaces of the city.

**Key words:** recreation, public space, city.

*Al hombre que cabalga largamente por tierras agrestes le asalta el deseo de  
una ciudad*  
(Calvino, 2011, p. 23).

## Introducción

Las prácticas recreativas como parte de la cultura transmiten horizontes de pensamiento y vivencias sociales que fortalecen la cohesión social, las vivencias comunitarias y la experiencia eminentemente grupal, al enriquecer la relación del individuo con sus entornos. Es de resaltar que con la organización de las ciudades surge también el espacio público, espacio que va teniendo cada vez más sentido en la vida cotidiana de los sujetos por la necesidad de socializar, recrearse y establecer otras formas de encuentro fuera de su círculo familiar. Puede decirse que algunos de estos espacios públicos, lúdicos o recreativos, construyen una forma de resistirse al control que se ejercía en la relación social regulada. Así, por ejemplo, muchas culturas juveniles construyen sus identidades y propuestas desde los espacios públicos a través de prácticas de ocio. Música, baile, grafiti son, entre otros, prácticas que

contribuyen a la creación de estéticas juveniles que pueden implicar acciones con contenido político (Feixa, 1999; Uribe, 2017).

Las sociedades modernas modificaron las relaciones sociales, los modos de uso del espacio y el intercambio comercial, alterando sustancialmente la ocupación de los escenarios públicos. Para Zambrano (2003) “la consolidación del capitalismo en Europa y Estados Unidos creó unas nuevas relaciones sociales que exigieron mayores libertades individuales de circulación y mercado” (p. 36). Esta concepción condujo a replantear los espacios públicos y privados, una mayor sociabilidad implicaba disponer de espacios de libre acceso, mayor circulación y nuevas formas de consumo, pero a su vez otras maneras de controlar a la población, por ello, estos espacios también se jerarquizaron y constituyéndose en lugares de discriminación por la raza, el género y la clase social, entre otros. A su vez, estos se instituyeron como espacios de resistencia, asumiéndose como lugares para el disfrute y otras formas de comportamiento social.

Asimismo, se evidencia cómo desde finales del siglo xx, Bogotá<sup>4</sup> empieza a mirar con atención el espacio público, al desarrollar políticas que permiten a los ciudadanos comprender la importancia de los espacios públicos recreativos en el desarrollo de su vida cotidiana. Se comenta además de la necesidad de incentivar el uso de los espacios que se caracterizan por la accesibilidad que pueda tener la población a los lugares. Así también se encuentra la calidad del espacio que puede ser medido, como lo propone Borja, “por la calidad de las relaciones que facilita, por su fuerza *mixturante* de grupos y comportamientos y por su capacidad de estimular la identificación simbólica, la expresión y la integración cultural” (2000, p. 68). En tanto, la apropiación del

---

<sup>4</sup> Bogotá, capital de Colombia, en el 2018 según datos del Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) reportó una población de 8.000.000 millones de habitantes, con una densidad poblacional de 24.643 habitantes por kilómetro cuadrado. Bogotá cuenta con la categoría de Distrito Especial, esto quiere decir que tiene autonomía en la gestión administrativa que va en armonía con la Ley general del Estado colombiano.

espacio tiene que ver con trabajar desde los diferentes sectores y actores por un espacio público de calidad para todos, es decir, accesible y contar con espacios en buenas condiciones en distintas partes de la ciudad, con equipamientos para ser disfrutados por las diversas comunidades. También debe ser dinámico, con un respaldo financiero para ser promovido con programas y proyectos que permitan la inclusión e integración social permanente para establecer políticas que den sostenibilidad a programas recreativos, que mantengan vivo el espíritu del espacio público (Rodríguez, 2017a).

En esta perspectiva, vale la pena recordar a Rojek (2006), la recreación, al implicar la libertad de los sujetos, esto es, su imaginación, su tiempo, su esfuerzo o su descanso, se encuentra en el marco de las relaciones de poder. Recuerda que la discusión sobre las actividades recreativas emerge en Europa y Estados Unidos, precisamente cuando los obreros ganan tiempo libre, es decir, cuando surge una preocupación por el *adecuado* uso que den a dicho tiempo los trabajadores. Así que no se trata solo del modo como el poder condiciona la libertad, sino de la manera como la libertad se asocia con un cierto sentido de responsabilidad (Vázquez, 2005).

La forma en que se han planificado, construido y organizado las urbes, da pie para un sinnúmero de historias y contextos que dan cuenta de lo indescifrable que puede ser vivir hoy en la ciudad. La mirada de retrospectiva que aquí se brinda tiene que ver con la manera en que se han dispuesto los espacios pensando en el ocio, placer y bienestar de las personas. Esta disposición y organización de los lugares da cuenta de las tensiones, poderes y controles que se producen desde el espacio público para organizar la manera de vivir, comportarse y definir las formas en que se recrean los ciudadanos.

La metodología de construcción del capítulo es de carácter histórico, acudiendo al concepto de larga duración de Fernand Braudel (1970) donde la historia es “como la suma de todas las historias posibles: una colección de oficios y puntos de vista, de

ayer, hoy y mañana” (p. 75), que permite aportar a la multiplicidad de historias que se pueden construir sobre la relación espacio público-recreación. En este sentido, se realizó la consulta de fuentes secundarias (libros de historias de Bogotá), fuentes primarias como la revisión al periódico El Tiempo en un periodo comprendido entre 1970-2014, normatividad, política pública y planes de ordenamiento territorial. Esta información se organizó por décadas en matrices de análisis que evidenciaron, principalmente, discursos y prácticas recreativas. Este capítulo tiene su base en la tesis doctoral titulada *La Ciclovía de la ciudad de Bogotá: dispositivo productor de subjetividades*, estudio de corte histórico con metodología genealógica-arqueológica. Esta investigación busca aportar al campo de los estudios sociales de corte interdisciplinar, para conocer en profundidad los objetivos, metodología y alcances de esta investigación se invita a consultar el libro: *Subjetividades en el espacio público la ciclovía de la ciudad de Bogotá* (2017).

Este capítulo expondrá desde una mirada histórica acercamientos al surgimiento del espacio público y algunas discusiones sobre lo público y lo privado. En la segunda parte mostrará la forma en que se han consolidado los espacios públicos recreativos en Bogotá y cómo a su vez surgen prácticas de entretenimiento, diversión y consumo que generan nuevas experiencias de vivir en la ciudad. Por último, planteará a modo de cierre una invitación para continuar con investigaciones que articulen la relación recreación-ciudad desde las múltiples miradas y perspectivas.

## La construcción de ciudad: surgimiento del espacio público

Es de resaltar que con la organización de las ciudades surge también el espacio público, espacio que va teniendo cada vez más sentido en la vida cotidiana de los sujetos por la necesidad de socializar, recrearse y establecer otras formas de encuentro fuera de su círculo familiar. Puede decirse que algunos de estos espacios públicos lúdicos o recreativos construyen una forma de resistirse

al control que se ejercía en la relación social regulada. La aproximación a la categoría de espacio público requiere una mirada multidimensional, polisémica y compleja, tal como lo señala Borja (2014), puede abarcar aspectos sumarios que han sido abordados por la filosofía o la teoría social y la política. También puede ser abordado por trabajos más concretos como los realizados por los geógrafos, antropólogos, sociólogos, etnólogos, entre otros; además los planificadores urbanos y arquitectos pueden analizar el espacio público de manera más especializada. Sin embargo, Borja (2014) insiste que aún quedan muchas más formas de abordar este objeto tan amplio, en este sentido, vale decir que la recreación y el ocio se constituyen en una perspectiva prometedora.

No se pretende establecer una única concepción sobre el espacio público, por el contrario, se quiere hacer un llamado para mirar con amplitud el tema, resaltando su dimensión de disfrute e integración colectiva. Un primer elemento para tener en cuenta es que el espacio público, como lo diría Lefebvre (1974/2013), es una producción social que implica diversos contextos históricos, por tanto, una perspectiva lineal puede caer en el riesgo del anacronismo. Lefebvre (1974) recurre a Marx y Engels para mostrar cómo los seres sociales producen su vida, historia, conciencia y su mundo. Por esto, los seres humanos han producido formas políticas, jurídicas, religiosas, artísticas, filosóficas e ideológicas. Por tanto, para Lefebvre el espacio es una relación social que se produce, en consecuencia, es un medio que produce a su vez unas relaciones, usos y formas productivas. Con todo, es posible establecer algunas condiciones sociales que han permitido la construcción de nociones sobre espacio público en momentos históricos determinados, otorgándole sentido a ciertos usos, experiencias y prácticas sociales de la ciudad.

Para Zambrano (2003) el espacio público “ha existido desde que se construyeron las primeras ciudades, pues la presencia de un centro urbano conllevaba la existencia de calles, plazas y otros lugares de uso común para los habitantes” (p. 35). Siguiendo al autor, el espacio público fue planteado en términos muy

puntuales en el marco de la burguesía liberal, por tanto, sus sustentos ideológicos tienen un fundamento en la Revolución Francesa: igualdad, libertad y fraternidad. De modo que el espacio público trasciende el simple espacio físico, su riqueza está precisamente en la dimensión política y social que dispone.

Sin embargo, es innegable que la edificación de las ciudades ha minado en alguna medida la posibilidad *de lo público* propio del espacio, en tal sentido, Sennett (2011) muestra cómo la visión de lo íntimo induce a un abandono del dominio de lo público, es decir, la proyección y organización de las ciudades privilegia la construcción de espacios privados, que precisamente protegen la intimidad con una de sus características principales, el aislamiento. Las relaciones personales en la ciudad se hacen cada vez más íntimas a lo largo del siglo xx, un hombre que transita rápidamente y sin comunicación alguna con el medio, es un modelo que se impone en las urbes, de modo que la velocidad y la celeridad son todas características de una vida moderna de eficiencia y producción. Desde esta perspectiva, Sennett (2011) plantea el espacio público muerto “es una razón, la más concreta, para que las personas busquen en el terreno de lo íntimo lo que se le ha negado en un plano ajeno” (p. 30).

Uno de los primeros usos del vocablo público a principios del siglo XVIII estuvo asociado a la audiencia de obras de teatro. Años más tarde, se relaciona con las reuniones sociales de la burguesía y el interés por socializar en diferentes espacios, haciéndose este más cercano al significado actual. Por tanto, público establece una vida que transcurre fuera de la familia y amigos cercanos, llevándose a cabo en la ciudad, que se hace foco de la vida pública (Sennett, 2011). La necesidad de relación social en los espacios públicos genera la construcción de lugares y espacios que permitían otras formas de comportamiento social más tranquilo, desprevenido y abierto, sin embargo, en estos espacios también se impusieron patrones de clasificación social.

Con el paso de los años, las tensiones entre vida pública y privada se acentúan, queriendo demarcarse con mayor claridad

las fronteras entre lo uno y lo otro. Aun así, la proliferación de nuevos lugares posibilitó otros modos de uso, generando a su vez otras prácticas espaciales en donde las demostraciones afectivas, la forma de vestir y el relajamiento social propusieron diferentes modos de intercambio social. A finales del siglo XVIII surgen en Inglaterra los parques públicos, los cafés, cafeterías y centros sociales. Así también espacios como teatros y la ópera abrieron al público (Sennett, 2011). Puede decirse que este momento histórico permitió que la recreación ciudadana emergiera con diferentes prácticas, permitiendo que la sociedad trabajadora organizara sus actividades de esparcimiento y socialización, disminuyendo la exclusividad que tenían las clases sociales más pudientes a estas actividades, tal como sucedía con los paseos por los jardines que eran de carácter privado y excluyente.

Como se planteó, el capitalismo creó unas nuevas relaciones sociales que exigieron mayores libertades individuales de circulación (Zambrano, 2003), de modo que se reconfiguraron los espacios públicos y privados, creándose esferas de consumo y de sociabilidad, que estuvieron asociadas a formas de discriminación y estrategias de resistencia. En este escenario, las sociedades modernas se dieron a la tarea de separar la propiedad privada urbana (expresada en el derecho a construir) y la propiedad pública, que supone un suelo libre de edificaciones y tiene como fin los usos sociales (esparcimiento, actos colectivos, actividades culturales, comerciales, etc.).

El espacio público adquirió una dimensión sociocultural determinante, que va más allá de las disposiciones jurídicas. Así, esa capacidad de interacción y actividad permite al espacio público hacerse cambiante y creativo, desbordando los conceptos y usos establecidos (Borja, 2000). Recientemente, la connotación más usada y conocida del espacio público es un espacio opuesto a lo privado, en donde lo público es de todos o de interés común. Esta forma de definirlo llevó a que finalmente se propusiera un concepto *jurídico*:

Un espacio sometido a una regulación específica por parte de la administración pública, propietaria o que posee la facultad de dominio del suelo y que garantiza su accesibilidad a todos y fija las condiciones de su utilización y de instalación de actividades. (Borja, 2000, p. 69)

Hoy en día la dinámica social es amplia, gran parte de la vida de los ciudadanos se desarrolla en el espacio público, por ello se hace imprescindible el aporte de todos para mejorar la calidad de vida común. Sin embargo, ese espacio público se encuentra problematizado y tensionado por su resignificación como espacio de miedo (asociado a la criminalidad) y como lugar de entretenimiento y espectáculo. Es indiscutible la fuerza que tiene el espacio público para disponerse como espacio de intercambio social, expresión e integración ciudadana, al ser estos argumentos suficientes para trabajar mancomunadamente en su diseño, transformación y cuidado. En tal sentido, se hace vital reconocer las múltiples identidades que históricamente se ha constituido en la ciudad, con el fin de determinar lógicas de organización propia, diseños que conserven la tradición cultural y posibiliten la invención de usos y prácticas espaciales que desplacen modelos funcionalistas del urbanismo.

En esta vía, la propuesta de Carlos Mario Yory (2011) puede ser válida, al plantear la urgente necesidad de *resemantizar*, comprendido como contrato social, para entenderlo más bien como *acuerdo social ciudadano*. Mientras el contrato es una forma de control (frecuentemente establecido por quien detenta el poder) con relación al cumplimiento de unas determinadas normas sociales y por tanto supone unos resultados, el *acuerdo social ciudadano* supondría reconocer un proceso de autoorganización grupal por parte de los distintos actores interesados, así como unos intereses puntuales y unas formas de resolución propias. Además, el contrato social establece previamente a los actores involucrados y las temáticas a resolver, por tanto, el contrato sirve para todo en

---

## CAPÍTULO 1

atención a la constitución y a la ley. El acuerdo responde a situaciones y acciones concretas según cada caso.

Esta perspectiva supondría un compromiso ciudadano que permita establecer problemáticas que aquejan a la mayoría, reconocería el beneficio común y no solo el bien particular, pensando así en establecer acuerdos más equitativos entre lo individual y lo colectivo, entre lo privado y lo público. Este ideal, este deber ser que aquí se propone, no puede dejar de lado la realidad que acoge la compleja estructuración de la ciudad hoy, los diversos acontecimientos sociales acaecidos en la modernidad que sobrepasan lo local. Ciertas lógicas de producción y consumo (como la redistribución del trabajo que privilegia la disminución de los costos) son referentes claves de los fenómenos híbridos y complejos que acompañan la emergencia de lo urbano.

En esta dirección puede ser útil la noción de sociedad del espectáculo que planteó Guy Debord (1967), en la que las imágenes sobre la sociedad (creadas por los medios), *reemplazan* a la realidad misma. Podría decirse que las imágenes son más reales que la realidad de las relaciones sociales subyacentes. En otras palabras, las imágenes se constituyen en un modelo efectivo de la vida socialmente dominante. De acuerdo con él, el espectáculo es la principal producción de la sociedad contemporánea y es la expresión del modo como la economía ha sometido a los hombres, convirtiendo sus experiencias en una mercancía: los sueños, los miedos, las ideas se modelan a través de las imágenes, del espectáculo. Los sujetos son tratados como consumidores de experiencias y el espacio urbano se adecúa para proveer tales experiencias. El espectáculo se convierte en un mecanismo que da sentido a la experiencia social, esto es, que permite a los espectadores tramitar sus conflictos, definir sus anhelos, orientar sus esfuerzos.

El espectáculo se constituye en un mecanismo que promueve estilos de vida y crea imágenes de la sociedad que se transforman en coordenadas de sentido para orientar la vida cotidiana de los sujetos a quienes se dirige, de modo que el espectáculo contribuye a reproducir el orden social. En este contexto, las

experiencias y expresiones se convierten en mercancías a través de una multiplicidad de mecanismos culturales que involucran a los sujetos en las lógicas del deseo (Perea, 2008). La calle, convertida en vitrina, así como la oferta cultural que sustenta esta operación, participa de la sociedad del espectáculo, en la que importa exhibirse para ser. Sin embargo, esas *mercancías* promovidas por el espectáculo son cuestionadas por diversos actores sociales que logran crear propuestas transgresoras o provocadoras (Farrar & Warner, 2008). El espectáculo es tanto mecanismo social que define a los sujetos que la componen, como espacio de disputa, de confrontación.

La privatización e industrialización de la recreación y el ocio no tienen como fin el encuentro y la organización comunitaria que ofrece el espacio público, estos planteamientos precisamente deben alentar a asumir posiciones críticas para enfrentar la recuperación de espacios físicos que permitan la apropiación y el empoderamiento ciudadano. Muchas de las prácticas recreativas en el espacio público contribuyen al uso frecuente, implementar normas de convivencia, crear lazos de amistad entre vecinos y fortalecer la percepción de seguridad en el sector. Estas consideraciones hacen necesarias la identificación de factores físicos y sociales que fomenten la espacialidad en los habitantes (Ipiña, 2016), por medio de una oferta recreativa que cree una experiencia de ocio grata que conlleve a la participación ciudadana.

## **Bogotá en el despertar del siglo xx: Espacios de socialización y esparcimiento**

Es indiscutible la influencia que ha tenido el urbanismo en la estructuración de formas de cultura urbana que la distingue de lo rural, concebido lo primero como refinado y culto y lo segundo como poco desarrollado e ignorante. Por ejemplo, la Plaza Mayor de Santa Fe fue el lugar de encuentro e intercambio económico y social en el siglo XIX en Bogotá, en un momento histórico

en que la urbanización de la ciudad se consolida. Las diferencias entre las clases burguesas y populares se hacen notorias con la edificación de barrios y espacios de esparcimiento. Así como la necesidad de la recreación y de espacios físicos especializados para las prácticas deportivas impulsa el desarrollo urbano y social de Bogotá, escenarios como clubes sociales privados, hipódromo, galleras, pulperías, cafés, teatros y plazas son espacios que empezaron a convertirse en espacios para el vínculo social y cultural bogotano (Páramo & Cuervo, 2013).

Victoria Peralta (1995) da cuenta de la precariedad de los espacios lúdicos de la ciudad de Bogotá en el siglo XIX. *Las chicherías* (lugares para consumir una bebida fermentada a partir del maíz) se convierten en espacios de encuentro de los sectores populares. Allí no solo se consume chicha, sino que ocasionalmente se realizan encuentros sexuales, algunos de ellos en el marco de prácticas informales de prostitución, esto es, de intercambios en los que las mujeres no recibían un pago en dinero, sino que eventualmente obtenían bienes o favores. Solo a finales del siglo se abre el primer teatro permanente en la ciudad, sin embargo, algunas compañías de circo, de teatro y de espectáculos taurinos organizaban sus presentaciones en carpas ubicadas en lotes vacíos.

Las familias más acomodadas solían organizar reuniones para tomar el té, así como algunas fiestas en sus viviendas, no obstante, Hoyos (2002) reseña la presencia de prostitutas provenientes de Europa del este en Bogotá, quienes llegaron a tener cierta notoriedad entre los señores distinguidos de finales del siglo XIX e inicios del siguiente. Al parecer, la pobre infraestructura de la ciudad y la precariedad que vivía la población llevó a que muchas familias bogotanas de escasos recursos no solo toleraran, sino que incluso incentivaran las relaciones extramatrimoniales entre los señores acomodados y las muchachas pobres, al punto que muchos de los niños y niñas nacidas de estas uniones terminaban en las casas de sus padres como criados o sirvientas, mientras que las familias pobres obtenían algunos recursos (Peralta, 1995).

Precisamente, con relación a la infraestructura, Mejía (1999) comenta cómo una de las transformaciones importantes de finales del siglo XIX fue el cambio de las plazas a los parques, pues las plazas, además de ser lugares de socialización, principalmente lo eran de intercambio económico:

La conversión de las plazas en parques fue, sin duda, uno de los signos más claros de la transformación que se estaba operando en la ciudad. A partir del decenio de 1870, algunas de las más importantes plazas fueron convertidas en objeto de adorno de los símbolos patrios erigidos en ellas y, por extensión, de la ciudad. El enrejado con que fueron rodeados tales jardines enajenó definitivamente dichos lugares, llegando a su fin el carácter de escenario que habían tenido por siglos. De ser sitios de utilidad pública, por las pilas y chorros, y de diversas asociaciones simbólicas por la multiplicidad de actividades que se realizaban en ellas, los nuevos parques quedaron convertidos en instrumentos del nuevo culto a la patria y a las instituciones civiles. (Mejía, 1999, p 207-208)

Así el surgimiento de los parques en la ciudad fue con la idea de crear espacios para brindar una nueva experiencia para los bogotanos, la idea de *el esparcimiento como* experiencia era una ruptura con la idea de plaza. Los parques se centraban en generar experiencias para la contemplación, la recreación pasiva y el disfrute familiar, además de hacer una conmemoración patria. Bajo esta perspectiva nace el Parque Santander (1857), la Plaza de Bolívar (1877), el Parque de los Mártires (1882).

Adicionalmente al sentido patrio y conmemorativo, los parques se construyeron con la intención de generar posibilidades de recreación y entretenimiento para los habitantes de la ciudad. El Parque del Centenario, el primero de este tipo, incluía dentro de su equipamiento nuevos jardines, asientos de madera, dos pilas de bronce, un templete elaborado en

---

## CAPÍTULO 1

piedra tallada, destinado a contener una estatua de Bolívar (actualmente ubicado en el Parque de los Periodistas) y un carrusel. En el Parque de la Independencia también se construyeron pabellones para exposiciones, de los cuales sobrevive el Pabellón de la Luz [...]. La intención de los primeros parques de la ciudad, derivados de las plazas coloniales, era entonces cuádruple: conmemorativa, decorativa, higiénica y recreativa. (Salazar, 2007, p. 190)

Así, una perspectiva de entretenimiento, esparcimiento y recreación se pone como relieve para la construcción de espacios sociales dentro de la ciudad. A principios del siglo xx las prácticas deportivas generaron la necesidad de nuevos espacios. La construcción de escenarios deportivos como clubes, entre otros como el Gun Club (1882) y el Country Club (1917) para deportes como polo, golf, cricket, tenis, impulsados por las élites bogotanas generaron nuevos ingredientes al paisaje urbano. “Los clubes fueron uno de los primeros espacios en los que el *gusto* moderno se desarrolló” (Morales, 2012 p. 145). Con la Ley 80 de 1925 que crea la Comisión Nacional de Educación Física en el Ministerio de Instrucción Pública, se promovió la práctica del deporte para la salud, la inteligencia, la moral de la infancia y la juventud. Esta popularización de las prácticas deportivas incrementó la construcción de espacios deportivos, así como nuevos parques en la ciudad.

Uribe y Acosta (2013) anotan que la construcción de la noción de lo lúdico y placentero a inicios del siglo xx se subordinó a la idea de educar sujetos productivos, que fueran capaces de superar las deficiencias sociales y raciales de la población bogotana. En otras palabras, los manuales de urbanidad y los libros de texto de dicha época procuraban *combatir* aquello que consideraban como la predisposición al vicio de los mestizos, indígenas, mulattos y negros, que componían la mayor parte de la población. En este escenario, se procuró la constitución de sujetos productivos y eficientes que encontraran satisfacción en el esfuerzo, de modo

que el placer se subordinó a la esfera del trabajo. Castro-Gómez (2009) analiza la construcción de un sujeto moderno en la ciudad para la misma época. Describe los mecanismos (publicidad, emergencia de espacios públicos, acciones de política) que promueven el desarrollo de un sujeto proclive al cambio, la movilidad y el deseo de alcanzar la prosperidad, de un sujeto que encarnara los ideales del capitalismo. Así que las nuevas prácticas y escenarios no solo pretendieron abolir las viejas costumbres que la población había desarrollado alrededor de las chicherías, sino que buscaron crear el ambiente necesario para superar las barreras que impedían el progreso.

A principios del siglo xx la ciudad se presenta precaria en cuanto a infraestructura urbana y servicios públicos y sociales para la población bogotana. Solo hasta 1919 o 1920, como lo afirma Cortés (2007), se desarrollará un *Plano de Bogotá futuro*, que se convertirá en plan oficial en una versión mejorada en 1925, mediante el Acuerdo 74, en este se ubicaron elementos de equipamiento colectivo como: iglesias, teatros, escuelas, parques y plazas. Este primer ejercicio de visualización de la ciudad permitió la consideración de elementos lúdicos en el espacio, así como la consolidación de una primera forma de planear la ciudad.

En estos primeros años de los veinte se generaron espacios culturales como los cafés, que remarcaron aún más las diferencias entre la urbe y el campo, dejando atrás las chicherías, estos espacios se centraron en ser espacios de tertulia, charla y conversación capitalina. A los cafés acudirían “los estudiantes, los hombres del común y los intelectuales” (Páramo & Cuervo, 2009, p. 60). Otros espacios que se consolidan son los teatros de cine:

Así registró *El Artista* del 17 de diciembre de 1912 el estreno del más famoso salón de cine bogotano: el salón Olympia, el primer “palacio” del cine que se construyó en la ciudad, dedicado exclusivamente a este espectáculo, aunque en el transcurso de su largo funcionamiento se presentaran toda clase de espectáculos, desde boxeo hasta los crueles “bailes de

resistencia”, zarzuelas y variedades más o menos picarescas con la presencia de cantantes de cuplés de letra y música tan maliciosas que hacían subir automáticamente la temperatura a los numerosos asistentes masculinos (Páramo & Cuervo, 2009, p. 65)

Frecuentar el cine se convertirá en una de las prácticas lúdicas más frecuentes, los teatros empezarán a pulular por diferentes sectores de la ciudad, hasta convertirse en una industria del entretenimiento en crecimiento. A mediados de los años veinte se vieron una serie de cambios en la ciudad, modificando la experiencia de vida de la reciente urbe. Bogotá, al ser la capital del país, concentra la atención administrativa y económica de este, sus aires de ciudad diversa ofrecerán una serie de espectáculos masivos como los deportivos, culturales (cine, bailes, carnavales) y un incipiente turismo, consolidando nuevos imaginarios de vida cotidiana.

Tal como lo expone Castro-Gómez (2009), la cinética de la capital había provocado que el *entretenimiento* comenzara a definirse con relación al trabajo productivo, marcando así la división entre tiempo de trabajo y tiempo de no trabajo. Esto ocurre, desde luego, cuando el trabajo empezó a convertirse en el marcador central de todos los ritmos de vida, haciendo que todas las demás actividades girasen en torno a este. Divertirse se convierte ahora en sinónimo de *descanso*. Para colocar un ejemplo, durante las primeras décadas del siglo XX, cuando el país se vincula definitivamente con el proceso mundial de industrialización y urbanización, los paseos de fin de año fuera de Bogotá empezaron a definirse, por primera vez, como *vacaciones*.

En 1933 bajo la presidencia de Olaya Herrera se contrata al arquitecto urbanista Karl Brunner para elaborar un Plan de Ordenamiento Urbano de Bogotá. La visión de este arquitecto “estaba orientado a moldear el espacio urbano y concebía el planeamiento de la ciudad como la elaboración de proyectos de barrios, parques, y ensanches, casi autónomos, que se integraban a

la estructura vial de la ciudad” (Zambrano & Observatorio de Cultura Urbana, 2003, p. 47). Brunner fue nombrado director del Departamento Municipal de Urbanismo, durante su labor se reconoce: el Parque del Paseo Bolívar, el Parque de la calle 13 con carrera 26, la Plaza Nariño, el Parque Santander, el Parque Santa Sofía, el Parque forestal El Salitre, el Bosque Panamericano, el Parque de San Diego, La Estrella, el Parque Calderón Tejada, el Parque Veinte de Julio, el Parque Olaya de los Rosales, la Avenida Sebastián de Belalcázar y el Parque Olaya Herrera (Zambrano & Observatorio de Cultura Urbana, 2003, p. 47).

Para Brunner fue indispensable la construcción de parques y paseos en la ciudad, los cuales garantizaran un tipo de recreación donde la mayoría de la población pudiera acceder. Los paseos que comunicaban la ciudad con restaurantes, parques y plazas permitían conservar aún un aire de ruralidad. El tipo de recreación ciudadana que proponía Brunner era la conservación de espacios verdes y forestales, permitiendo a los ciudadanos su integración, además de estar dispuesto para la multiplicidad de actividades como los paseos familiares, las prácticas deportivas, las caminatas recreativas, programas de recreación concentrada en un espacio, aspectos que antes no se habían pensado en Bogotá. La singularidad de Brunner se observa “en el diseño y promoción de un buen número de parques a escala barrial; en ellos, su simple existencia como espacio vacío-arborizado, con algo de prado, pero, sobre todo, con una forma reconocible- cumple la condición caracterizante mencionada” (Cortés, 2007, p. 171).

Una de sus obras más reconocidas es el *Parque Nacional Enrique Olaya Herrera*, de forma refinada y moderna mezcla la naturaleza, los deportes y el paisaje. Sus fantásticos jardines crearon escenarios para caminar y disfrutar del espacio, con tres campos de tenis, campos y equipamientos para niños. De esta forma, este escenario conjuga las nacientes prácticas deportivas de élite, la cultura con la construcción en sus predios de la Biblioteca y el Teatro infantil, los paseos y encuentros familiares para las clases populares. Otra de las obras reconocidas de Brunner fue el *Park*

Way (1942), uno de los espacios de la ciudad construido con unas grandes calles arborizadas dispuestas para el paseo, parte de la idea desarrollada en otros lugares del mundo, “un sistema vial de forma radial, con calles y avenidas, estas con un ancho espacio verde en el medio y con árboles en los costados llamadas Park Ways” (Jaimes, 2012, p. 22).

Los eventos deportivos inauguraron el surgimiento de los espectáculos masivos y la construcción de grandes escenarios. El apoyo a la práctica deportiva inicialmente tiene un fin higiénico y civilizador, se aspiraba que con el nacimiento de escenarios deportivos los bogotanos disfrutaran de las bondades del deporte: la disciplina y el esfuerzo personal, la conservación de la salud y alejarse de los vicios y la holgazanería. Dos ejemplos de escenarios deportivos que pueden citarse son: el *Luna Park* (1921), centro deportivo del sur de la ciudad, donde se difundieron prácticas de deportes como el canotaje, el tenis, el golf, la natación, *el foot-ball* y la gimnasia. Una de las actividades más populares en este escenario fue la organización de peleas de boxeo, evento que congregaba gran cantidad de público de todas las clases sociales (Castro-Gómez, 2009).

El segundo escenario es el Estadio Nemesio Camacho el Campín (1938) con locación para 10.000 espectadores, se edificó para la realización del campeonato de fútbol de los primeros Juegos Bolivarianos. Estos primeros espectáculos que aglutinaron gran cantidad de personas modificaron sustancialmente la forma de entretención capitalina. Surgieron así los espectáculos y, con ellos el espectador, quien en un mismo escenario comparte su emoción y experiencia lúdica con otros, como una industria dedicada a la recreación, cuya función será “la producción de *emoción mimética* como punto de cristalización de un amplio espectro de otras emociones” (Elías & Dunning, 1992, p. 156). Al referirse a lo mimético, Elías y Dunning (1992) lo expresan como comportamientos y experiencias emocionales de la vida ordinaria que adquieren una tonalidad diferente.

Aquí las personas pueden experimentar y, a veces, dar salida a sentimientos poderosos sin incurrir en ningún riesgo normalmente relacionados con todas las actividades realizadas bajo el efecto de una excitación emocional fuerte, de manera especial en las sociedades con un alto índice de civilización, pero también, hasta cierto punto, en todas las demás. (p. 155)

El tiempo libre de la sociedad capitalina, como una oposición al tiempo de trabajo, empieza a generar prácticas de ocupación del espacio como el paseo a los parques, la ida a cine, el encuentro en los cafés y asistencia a eventos deportivos, configurando diferencias entre clases sociales. En esta primera parte del siglo XX las experiencias lúdicas podrán cumplir varias funciones sociales, entre otras, se puede enunciar: *el esparcimiento*, considerado como experiencias de relajación y disfrute personal y familiar, con la disposición de escenarios urbanos para admiración del paisaje y el paseo como ejes de la vivencia en la ciudad, que crean una idea de modernización y distinción.

*El encuentro social*, en espacios como los cafés, que dan lugar a experiencias de socialización como la conversación y la tertulia, a su vez se configuraría como espacios de distinción cultural y social (género y clase social especialmente). *La entretención*, con la organización de escenarios para eventos masivos, sobre todo de carácter deportivo y cultural, estableció el surgimiento de una industria centrada en el entretenimiento y la distracción social, planteándose como alternativa para disipar los problemas económicos, políticos y sociales, así como una opción para ocupar un tiempo después del trabajo.

## Bogotá de los cincuenta: parques para la ciudad

A mediados del siglo XX, la idea del desarrollo, producto de la dinámica social de la segunda postguerra, generó nuevas exigencias urbanísticas. Los países occidentales intentaban construir un orden mundial unificado, imponiéndose la idea de *des-atra-sar* a los países del tercer mundo<sup>5</sup>. De este modo, bajo la tutela de Estados Unidos se selló el denominado pacto *Alianza para el progreso*. Así, el desarrollo se erigió sobre la base de condiciones de productividad de los países del primer mundo, de tal manera que los patrones de riqueza de un grupo de naciones occidentales se constituyeron en los parámetros de medición de los países del Tercer Mundo.

Bogotá acogió esa perspectiva desarrollista, que se caracterizó “por construir una nueva realidad acorde con los retos de la *civilisation machiniste*; se convirtió así en una de las primeras experiencias en el país dentro de la acepción moderna de la cultura de la planificación” (Cortés, 2007 p. 164). En 1947, gracias a las gestiones realizadas por la Sociedad Colombiana de Arquitectos se logra establecer la Ley 88 de 1947, que obliga a establecer un Plan Regulador para el ordenamiento físico de la ciudad, dando así un paso frente a los procesos de planeación del país y la ciudad. Ante esta buena perspectiva de organización urbana sienta un nuevo ánimo en la sociedad bogotana, sin embargo, el 9 de abril de 1948 fue asesinado el líder político Jorge Eliecer Gaitán, el máximo líder del partido Liberal quien representó uno de los mayores cabecillas populares en la historia de Colombia. Este hecho histórico conocido como *El Bogotazo* conllevó a que la ciudadanía entrara en un descontrol y enfurecimiento total, gran

---

<sup>5</sup> Cfr: Arturo Escobar (1996). *La invención del tercer mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. El análisis de este autor permitirá establecer cómo nunca ha existido un tercer mundo, ha sido una estrategia para someter a las naciones menos adineradas a seguir modelos políticos, económicos y sociales establecidos por los países potencia. Estableciendo un orden global que los favoreciera.

parte del centro fue destruido, la ciudad quedó devastada. Para recuperarse de este hecho, el alcalde Fernando Mazuera Villegas (1948-1949) nombra a uno de los mejores urbanistas del mundo, en ese momento, Le Corbusier, creador del urbanismo funcional (Pardo, 2008).

La filosofía del urbanismo funcional de Le Corbusier proponía un cambio en las ciudades con la implementación de los rascacielos y las avenidas grandes y elevadas, los centros cívicos y las zonas verdes cumplían con lo establecido en la Carta de Atenas de 1933. Le Corbusier, Paul Lester Wiener y José Luis Sert entregan a Bogotá en 1950 un Plan Piloto, con una proyección de la ciudad a 50 años. Sin embargo, para Pardo (2008) este proyecto negó y desestimó gran parte de la propuesta de Brunner, imponiendo un estilo de ciudad funcional, de espaldas a la realidad urbana y social de la ciudad. Este plan no se llevó a cabo, dada la situación social del país; tampoco se avanzó en la infraestructura recreativa de la ciudad ya construida y planificada. De esta forma, se optó por un modelo de ciudad desarrollista, centrado en las grandes avenidas, edificios y estéticas asepticas que terminaron desplazando:

La parte árabe del modelo hispanomusulmán de ciudad que hereda Latinoamérica; hispano, en lo concerniente al uso administrativo (racional, eficiente, concéntrico, jerárquico y funcional) que este hace de la malla urbana (razones por las cuales sobrevive en el nuevo modelo); y musulmán, en lo que se refiere al uso de la calle como espacio de vida, encuentro e intercambio, habida cuenta del imaginario del bazar que alienta el mercado informal (mercado persa) y, con él de la “indeseable” presencia (para el urbanismo anglosajón que imitamos) de los “milenarios vendedores ambulantes (razón por la cual no sobrevive, o lo hacen a expensas de la estigmatizante figura de la marginalidad que transforma la informalidad en ilegalidad). (Yory, 2011, p. 119)

Aún ante los Planes de Ordenamiento Urbano concebidos para organizar a la Bogotá desde los años treinta del siglo XX y con algunos avances en términos de edificación y organización vial, los ciudadanos no acatan del todo sus lineamientos. Así, la implementación de los modelos que establecían una ciudad estéticamente bella y funcionalmente avanzada se vio obstaculizada por los siguientes factores: la permanencia de zonas donde se concentran vendedores ambulantes, la fuerte migración rural que sufre constantemente la ciudad, los fenómenos sociales de desigualdad, violencia, además de unas administraciones urbanas deficientes:

El tema central del planeamiento se desplazó, con cierta unilateralidad, al problema de la ciudad como espacio económico, tanto para la ciudad formal, como para la ciudad informal, tanto para el Estado como para el sector privado. Evidentemente, la perspectiva teórica del gran crecimiento urbano, apuntalaba una diferenciación y especialización de roles entre el Estado y la iniciativa privada. La posibilidad de generar masivamente empleo en las ciudades, de proveer las nuevas zonas de vivienda, de producir los nuevos centros industriales, de incorporar los nuevos sistemas de transporte, etc., se concebía como un reto principalmente para la inversión privada, y, por tanto, la producción de la nueva ciudad supera el esquema tradicional de intervenciones del Estado. (Cortés, 2007, p. 167)

Ante estas situaciones históricas de la ciudad, algunas de las experiencias lúdicas que se desarrollaban en el centro de la ciudad, como los encuentros sociales en los cafés, teatros y el *septimazo*, quedaron rezagados ante el temor y la violencia que enfrentó la ciudad. Anteriormente, el recorrer la carrera Séptima era habitual de los bogotanos en los primeros años del siglo xx. Una de las calles más importantes que rodeaba la Plaza Simón Bolívar, por ser el lugar de los encuentros sociales importantes. Salir a

pasear por esta calle implicaba ponerse el mejor traje y mostrar las mejores reglas de comportamiento y urbanidad.

Para inicios de los años sesenta, según lo comenta Zambrano y el Observatorio de Cultura Urbana (2003), en un informe que se presenta al Concejo de Bogotá por Carlos Martínez y Enrique Schrader, se hace un balance de las zonas verdes de la ciudad. Dicho texto puso en evidencia la indiferencia del gobierno distrital por el mantenimiento y creación de las pocas zonas verdes de la ciudad. Además, este informe presentó un estudio comparativo con otras ciudades del mundo que mostraba el bajo índice de metros cuadrados de áreas verdes por habitante que tenía Bogotá, así como el bajo nivel de adecuación con el que contaban los parques. Solo el Parque Nacional era el único parque metropolitano con infraestructura adecuada para cubrir las necesidades de recreación de una población en rápido aumento.

Finalizando esta década, la alcaldía de Virgilio Barco (1966-1968), siguiendo las recomendaciones de Brunner, retoma la atención de las zonas verdes y espacios públicos de la ciudad, promoviendo una política de construcción de 17 parques metropolitanos y dotación de equipamientos recreativos en los barrios populares. Entre los parques construidos están: Timiza, El Salitre I y II, Kennedy, Tunal, Montes, El Jardín Botánico y el Velódromo Distrital del Sur, así como un fortalecimiento a la cultura con la construcción del Planetario de Bogotá (Martín & Ceballos, 2004).

La consolidación de Bogotá como una metrópoli estuvo dada por la organización de la ciudad. Para Martín y Ceballos (2004) este se dio por un eje de servicios (centro-norte), un eje industrial (centro occidente), y el eje de urbanizaciones marginales (sur-periferia). Sin embargo,

aún más que las vías, lo que hacía visible la transformación de la ciudad en una metrópoli era la multiplicación de los barrios como unidades básicas de expansión de la ciudad, con los principales desarrollos para estratos bajos en el sur de la ciudad, y para los estratos altos hacia el norte. (p. 60)

## CAPÍTULO 1

La tensión entre la imposición de modelos de un urbanismo funcionalista que siguen los modelos *desarrollistas* y las dinámicas sociales, los movimientos urbanos que defienden, desde mediados de los años setenta, su derecho a la expresión ciudadana, la preservación de espacios y la estructuración de otras formas de organizar la ciudad, han generado procesos de territorialización del espacio público en las ciudades latinoamericanas.

### Los años setenta y ochenta: una ciudad apretujada

Apretujada, constreñida, con un endemoniado transporte que no encuentra salida y un enmarañado problema social y económico, así describe Castellano (1971) las dificultades que enfrentaba Bogotá en la década de los setenta. Bogotá con tres millones de habitantes casi duplicaba su población en 1980, el aumento de la población, la falta de infraestructura adecuada, un grave problema en la cobertura de servicios públicos y el mal servicio del transporte público, agobiaban la vida de la ciudad.

En 1968 se pone en marcha un plan que tendía al desarrollo económico, social y comunitario, planteando la renovación urbana, programas de vivienda y programas de inversión en los servicios públicos y sociales (Lulle (coord.), Dureau & Gouëset, 2007, p. 362). En los setenta continúan algunos planes iniciados por los alcaldes Jorge Gaitán Cortés (1961-1966) y Virgilio Barco (1966-1969), que en el decenio anterior privilegiaron las grandes obras de infraestructura urbana, como represas, plantas, redes y vías, así como los proyectos de vivienda unifamiliar con un precio accesible, además de equipamientos para los barrios que estaban en crecimiento, centros de salud, parques, zonas recreativas y escuelas, entre otros (Salazar, 2007).

Así, la edificación de espacios públicos como los grandes parques metropolitanos y los parques de barrio continúan con el desarrollo social, lúdico y deportivo en Bogotá. Zambrano y el Observatorio de Cultura Urbana (2003) evidencian cómo la

creación de los parques favoreció el encuentro ciudadano, así como la consolidación de tradiciones, escenarios para la convivencia y el afianzamiento de la democracia. La construcción de plazas, parques y zonas comunes en esta década permite una vía para el disfrute colectivo, en especial de las familias de bajos recursos económicos. De este modo, la Corporación Autónoma Regional (CAR), quien por aquel entonces se ocupaba del cuidado de los parques de la ciudad, promovía su uso como opción de recreación para las familias menos favorecidas, “porque la División de Planeamiento de Parques de la CAR se preocupa por la recreación muy especialmente de las familias de bajos recursos económicos, cumpliendo de esta forma con una misión de auténtico turismo social” (El Tiempo, 1975b).

La edificación de parques en Bogotá era vista como una inversión en bienestar social y ambiental. Además de ser espacios de recreación familiar, era la posibilidad de sembrar y conservar los árboles en la ciudad. La insistencia de los arquitectos en la preservación ambiental era constante, algunos de ellos advertían cómo la sabana de Bogotá se convertiría en un gigantesco suburbio con un gran caos suburbano, por tanto, la petición era que el gobierno adoptara con urgencia un estatuto que permitiera detener la destrucción de bosques en el área de Bogotá y la sabana (El Tiempo, 1975a).

Además, para algunos urbanistas los procesos de modernización de la ciudad no tenían en cuenta su patrimonio ambiental. La construcción de vías, edificios y multifamiliares, no preveían el cuidado y la conservación, haciendo de la ciudad un lugar caótico para vivir. Por esto, sus inconformidades aludían a cuestionarse, por un lado, cómo edificar una ciudad agradable y de disfrute ciudadano y, por otro, cómo las prácticas de modernización, el uso del carro o la moto, generaban problemas ambientales para la ciudad.

En este sentido, el uso de la bicicleta, unido a la fuerza del pensamiento ecologista y el caos del transporte en Bogotá, generaron una gran manifestación: “para que todo el mundo monte en

bicicleta”, esa era la consigna que invitaba al circuito de la tranquilidad, “no se hará a beneficio de ninguna obra social, ni para participar en él se necesita inscripción, tampoco se dará largada ni abra trofeos, nadie ganará ni tampoco habrá coleros” (El Tiempo, 1974). Este circuito será organizado por *Pro-Bicicleta*<sup>6</sup>, una organización que por primera vez hacía aparición en público, se encargó de motivar a los bogotanos a participar en un circuito ciclista, con el ánimo de organizar la primera manifestación del pedal, su propuesta era la necesidad de ciclorutas [sic] para la ciudad de Bogotá, porque Colombia era el país ciclista de América (El Tiempo, 1974). Al realizar esta manifestación se lograría demostrar la fuerza del ciclismo en la ciudad.

El domingo 15 de diciembre del año 1974 fueron cerradas por primera vez algunas calles principales de la ciudad de Bogotá por el Departamento de Tránsito y Transporte, el cierre se dio con el fin de que algunos ciudadanos usuarios de bicicletas se manifestaran. Esta acción fue denominada por el periódico El Tiempo como el *Mitin a favor de la cicla*. Se registró una asistencia de más de 5.000 ciudadanos, los cuales salieron a las calles para protestar contra la contaminación ambiental, sus consignas eran ¡abajo la contaminación!, ¡viva el aire puro! Esta protesta fue provocada por la proliferación de automóviles, y la marginación de la bicicleta en las principales vías de la ciudad.

Jaime Ortiz Mariño,<sup>7</sup> uno de los organizadores de la protesta, comentó, en entrevista realizada por el periódico El Tiempo, sobre la seriedad de esta manifestación y exigió seguridad y

<sup>6</sup> El Periódico El Tiempo la enuncia como Pro-Bicicleta, más adelante la denominará Pro-Cicla, esta organización estaba conformada: Jaime Ortiz Mariño, Fernando Caro Restrepo y Rodrigo Castaño Valencia. Estos tres jóvenes entusiastas de la bicicleta de clase media alta de la ciudad de Bogotá, usando las conexiones políticas de sus familias lograron los permisos respectivos para hacer la *gran manifestación del pedal* (Montero, 2016).

<sup>7</sup> “Arquitecto de la Universidad Case Western Reserve University de Cleveland, Ohio (1966- 1970). Profesor de Arquitectura de la Pontificia Universidad Javeriana. Fundador de Pro-Cicla, uno de los dueños de los almacenes Ciclopedia, famoso almacén de venta de bicicletas en la ciudad de Bogotá” (Montero, 2016, p. 8).

respeto para los ciclistas, al igual que los conductores de automóviles, aviones y motocicletas. Para Ortiz, se trataba de “una masiva actitud humana relacionada con el medio en el que se desenvuelve la consecuencia de deterioro sistemático que va sufriendo la ciudad” (Palacios, 1974). Este acontecimiento se considera el primer antecedente histórico de la ciclo vía. No obstante, la idea inicial de Pro cicla consistía en promover la construcción de ciclorrutas, tal como son conocidas hoy. Para esta organización, lo importante era generar vías alternas para el tránsito permanente de las bicicletas, ganando para ellas un estatus como vehículo, tal como lo tenía el transporte público, las motos y los carros. Hoy la ciclo vía es diferente, tiene una connotación social, prácticas, discursos e intencionalidades distintas, a los motivados por Pro cicla inicialmente.

Bajo el Decreto 567 se oficializó el comienzo de la ciclo vía a partir del 20 de junio de 1976 y establecieron cuatro rutas: los circuitos Salitre-Ciudad Universitaria, Olaya - El Tunal, Parque Nacional-Funicular y circuito del Norte. Este mismo año, y a partir de la firma de los decretos, el Departamento de Tránsito y Transporte impulsó los planes de construcción de la ciclo vía, la realización de certámenes ciclísticos y organizó un paseo ciclístico por la ciudad desde el Parque de los Periodista hasta Unicentro.

Con la creación de Coldeportes en 1968, el tema de la Recreación y el Deporte empieza a tener alguna resonancia social. En los años 70 se crean las Juntas Administradoras de Deportes a nivel departamental, en el caso de la ciudad, es Jundeportes Bogotá la encargada de administrar las instalaciones deportivas, promover la práctica recreativa y deportiva en la ciudad. No obstante, su presencia no fue tan notoria en el tema de recreación, pues se centró más en el tema deportivo. En medio de la reestructuración administrativa que vivía la ciudad, ante la necesidad de su crecimiento y descentralización de funciones, se crea el Instituto Distrital de Recreación y Deportes (IDRD), a través del Acuerdo No. 4 de febrero 14 de 1978, cuya misión era:

---

## CAPÍTULO 1

Formulación de las políticas que debían regular la recreación y deporte en la capital y la participación en la financiación y organización de competencias y certámenes nacionales e internacionales con sede en Bogotá, la promoción de actividades de recreación en los parques de propiedad distrital, la conservación y dotación de las unidades deportivas y el establecimiento de nuevas fuentes de recreación, así como la administración de escenarios deportivos entre otras cosas. (Echeverría, 2010, p. 50)

Esta perspectiva, de tener un Instituto pensando la recreación y el deporte de los capitalinos de manera un poco más clara y oficial, a diferencia de la antigua Junta de Deportes, forjó una organización administrativa interna y también una oferta en recreación y deporte. El IDRД diseña una política de recreación para Bogotá, algunos de sus primeros programas fueron “conciertos al aire libre, las caminatas por las arboledas, la lectura en las bancas, concursos de ocio y medio natural como elemento urbano recreativo” (Echeverría, 2010, p. 51). La mayoría de estos programas se desarrollaban en los parques y tenían la intención de una revitalización activa, es decir, que las personas se vincularan a las actividades diseñadas.

Si bien la recreación y el tiempo libre de los ciudadanos habían venido ganando espacio gracias a la presión de los movimientos sindicales de trabajadores, aún la oferta era insuficiente. Con la creación del IDRД<sup>8</sup>, la construcción de los parques y la restauración de algunas plazas, la recreación empezaba a tomar fuerza como derecho de los capitalinos a disfrutar de espacios públicos de esparcimiento. Se cierra esta década con el recuerdo de lo sucedido en 1974 y 1976, no se producen nuevas

---

<sup>8</sup> No se habla aquí de todo el movimiento que existe en la recreación escolar, la cual se desarrolla ligada a la historia de la educación física en Colombia. Sin embargo, puede ampliarse el tema en los Lineamientos Curriculares de Educación Física del Ministerio de Educación Nacional (2000). Se resalta aquí la recreación en la ciudad.

manifestaciones masivas. En este sentido, al transcurrir la década se empieza a notar poco a poco una mayor preocupación por el embellecimiento de parques y plazas, también se edifica el primer centro comercial del país, Unicentro, su construcción comienza en el año 1974 y se inaugura en 1976, pensado como centro de desarrollo económico, recreativo y social de la ciudad (Rodríguez, 2017b).

En los años ochenta se profundizó el desarraigo, caos y suciedad del espacio público en Bogotá, pese a esta situación, el alcalde Augusto Ramírez Ocampo (1982-1984) instituyó la ciclo-vía como proyecto recreativo masivo de la ciudad, cuyo principal objetivo era hacer partícipe al ciudadano del espacio público (Ramírez, 1983). En esta década, Bogotá empezó a experimentar una pérdida de la valoración de los espacios públicos para la recreación de sus ciudadanos, con el nacimiento de los primeros centros comerciales en la mitad de los años setenta, la ciudad desestima la necesidad de más espacio verde:

En Bogotá, una nueva cultura urbana y nuevas necesidades se expresaban en esta demanda de creación de espacios para distanciarse de la ciudad símbolo de todos los peligros. Aparecen entonces en los distintos sectores de la ciudad rejas interminables, salpicadas de porterías con la intención de crear una separación-protección de la ciudad. Transacción abrupta de lo público y lo privado (Pardo, 2008, p. 150).

Las condiciones sociales, políticas y culturales de Bogotá permitieron que esta década fuera de cambios, sin embargo, las difíciles circunstancias económicas, y una de las más altas tasas de desempleo, frenaron la expansión de esta urbe. Condiciones de vida complejas que se venían presentado desde décadas anteriores, como procesos de urbanización de origen ilegal, deficiencia en la prestación de los servicios públicos domiciliarios y sociales, además de las dificultades en la prestación de los servicios de transporte, continuaron afectando la cotidianidad de la ciudad.

## CAPÍTULO 1

Ante las penosas circunstancias de inseguridad y desconfianza que obligan a las personas a encerrarse, se gestó una ciudad fragmentada. Pequeños sectores se fueron organizando, haciendo que los habitantes evitaran en lo posible ir al centro, creando una tajante división del espacio entre sur y norte, disponiéndose aún más a la pérdida del centro, evitando vivir la ciudad en su totalidad. Por esta razón, Silva (2000) comenta cómo “el desplazamiento por la ciudad constituye una experiencia esencial en el ejercicio de reconocer las formas de asumir la ciudad por parte de los ciudadanos” (p. 209). La segregación socio espacial se consolida como una manera de generar prácticas de exclusión, el norte asume modelos de ciudad norteamericana, grandes casas, con calles amplias y parques donde pocas personas los usan, y el sur como zona de pobreza, carencia y aglomeración de la población (Rodríguez, 2017b).

Los centros comerciales, inaugurados en la década anterior (1976 con Unicentro), se muestran como una alternativa de disfrute colectivo de la población bogotana, al desplazar, en algún sentido, el interés por transitar las calles, plazas y parques, ya que se presentaban como sucios, inseguros y riesgosos. Estas nuevas dinámicas reactivaron discusiones frente al tema de lo público y lo privado. Al respecto de la discusión entre lo público y lo privado autores como Hannah Arendt, en su libro *la Condición humana* (2009), destaca cómo el término público muestra dos fenómenos, los cuales están estrechamente relacionados, pero no son lo mismo.

El primero se destaca por la apariencia, lo que es visto y oído por los demás y por nosotros mismos constituye la realidad, es lo que se puede llamar la esfera pública, lo común, y solo tiene sentido para esta, en su aparición pública o cuando se convierte en público, este se hace en contraposición a la vida íntima de cada persona, por ello opone público a íntimo. Lo íntimo es para Arendt el ámbito de la intimidad, la privacidad o la privación de los hombres, es decir, “para el individuo, vivir una vida enteramente privada significa, ante todo, ser privado de cosas esenciales de la

vida verdaderamente humana: la privación de la realidad que proviene del hecho de ser visto y oído por otros” (p. 68). El segundo fenómeno, el cual complementa al primero, es el propio mundo que se interpone entre los hombres, a medida que es común a todos nosotros y diferente lugar que nos cabe dentro de él. Por ello, para esta autora, la esfera pública es esencial, en cuanto en ella se realiza la política. Para Arendt, la dimensión pública se encuentra amenazada, ya que, con el ascenso social, la vida familiar, se diluye la antigua división entre público y privado, y lo político.

En las sociedades modernas, si bien la esfera pública se ha ampliado con el mundo del trabajo, la producción y la acumulación de riqueza, la sustitución de la acción por la conducta y esta por la burocracia llevó a la reducción del hombre al nivel de un animal de conductas condicionadas, causando un conformismo inherente de la sociedad de masas. Los centros comerciales empiezan a proliferar, como el centro comercial Granahorrar (1982), Metrópolis (1984) y el centro comercial Hacienda Santa Bárbara, que se diseña a finales de los ochenta (1989), y se ponen en funcionamiento en los primeros años de los noventa. En el caso de Granahorrar y Metrópolis se mantuvo una estructura cerrada y con seguridad privada, mientras que el centro comercial Hacienda Santa Bárbara:

[...] desde un comienzo se quiso concebir como un centro comercial diferente. Diseñado por los arquitectos Édgar Bueno y Rafael Obregón, quienes guardaron el espíritu de la casona creando ambientes, rincones y laberintos para estimular el paseo por el lugar a modo de una ciudad medieval con plazas y parques y jardines de diseño diferentes. Al mismo tiempo, mantuvieron la conexión de la casona con el entorno existente a través de la conservación de las fachadas y la prolongación de las calles aledañas en su interior, que como corredores se internan en el espacio y se cruzan con las plazas y los jardines interiores. (Pardo, 2008, p. 149)

## CAPÍTULO 1

Los centros comerciales se proponen como nuevos espacios de esparcimiento y comercialización, al realizar una articulación interesante entre ocio y negocio, además de brindar la idea de seguridad y tranquilidad para el ciudadano. Estos no son considerados como espacios públicos, pues su objetivo es la comercialización de productos, de manera plácida y entretenida, por eso son diseñados para estimular el deseo de los compradores. La forma de ser administrados niega en alguna medida la posibilidad de encuentro social. Sin embargo, se reconoce que consolidan otra forma de esparcimiento y diversión en la ciudad, un estilo de entretenimiento sofisticado y elitista, solo para aquellos que puedan acceder al consumo (Rodríguez, 2017b).

El desplazamiento de las plazas y parques a los centros comerciales los convirtió en punto de encuentro para los ciudadanos, mientras que antes era precisamente el espacio público quien congregaba a los bogotanos para pasear y disfrutar de los espacios abiertos. En las décadas posteriores se asistirá ya no solamente al encerramiento de los conjuntos, sino que Bogotá se verá abocada al cerramiento de calles de manera espontánea, apropiándose del “entorno de la vivienda de una manera ilegal, y de esta manera se privatiza el espacio público” (Castañeda, 2011, p. 215).

Se asiste a un cambio social importante, al abrir la década de los ochenta las personas se recreaban en los parques, plazas y, con el nacimiento de la ciclovía, en las calles de la ciudad; además de los programas que el Instituto de Recreación y Deporte (IDRD) en los parques de la ciudad. Sin embargo, a finales de esta década, Bogotá cierra con uno de los eventos masivos más importantes en su historia, el concierto “Bogotá en Armonía”, realizado el 18 de septiembre de 1988, bajo la administración del alcalde Andrés Pastrana Arango. En este concierto de rock, con el apoyo de emisoras como 88.9 Súper Estéreo, y como patrocinador Coca-Cola, Bogotá recibió a grandes cantantes de rock en español del momento. Si bien ya se habían realizado algunos eventos masivos en la ciudad, no tenían las dimensiones de este espectáculo, realizado en el Estadio Nemesio Camacho el Campín, este

concierto se comparaba con el *Woodstock*<sup>9</sup> de los Estados Unidos. El movimiento rock en el país creció notablemente:

A partir de ese momento el llamado movimiento del rock en español se transformó en una fiebre nacional hasta tal punto que varios de estos artistas se apoderaron de los listados de éxitos de las emisoras de baladas y música tropical, algo nunca visto en el país. (Revista Semana, 2001)

Este concierto de conciertos, como se conoció a este evento en Bogotá, cerró la década de los ochenta, abriendo las perspectivas a otras formas de asumir la cultura, la recreación como entretenimiento e industria. Este nuevo camino permitiría pensar en una nueva dimensión de la recreación promovida por la seducción, la cual suscitará una multiplicidad de identidades multiculturales. Los eventos masivos en la década de los noventa serán asiduos, además de proponer otras formas de modelar a los sujetos consumidores de estas propuestas. Esta subjetividad de la seducción encontrará en la ciclovía, una manera también de encarnarse, como lo plantea Silva:

Al respecto de la recreación ciudadana unida con referencias eróticas y sensuales de la ciudad, quizá no se encuentre un mayor éxito de participación ciudadana en los últimos años de Bogotá. [...] Cualquiera que observe en las Ciclovías a todas las clases sociales, todas las edades y todos los recursos de distracción. Este fenómeno de verdadera explosión puede ser una excepción ante las rígidas demarcaciones del espacio social; a partir de tal experiencia excepcional tendríamos una

---

<sup>9</sup> Se refiere a un famoso concierto realizado en los Estados Unidos los días 15, 16, 17 y 18 de agosto de 1969. Su importancia se debe a la gran cantidad de grupos musicales y cantantes, así como de asistentes del movimiento *hippie*, los cuales pregonaban la paz y el amor como fundamento de vida.

base para repensar la ciudad en otros modos, incluso los que no tienen que ver con la recreación. (2000, p. 226)

Este breve panorama social da cuenta de un momento histórico que vivía la ciudad, debatiéndose entre su crecimiento y la necesidad de establecerse como metrópoli organizada. Entre tanto, sus habitantes asistían a una serie de formas nuevas que se tensionaban entre la costumbre y la tradición popular, con la instauración de modelos extranjeros, que lentamente se establecían por los medios de comunicación, principalmente la televisión, produciendo cambios en los procesos de constitución de las identidades colectivas. La recreación como bienestar social, como lucha y logro de los sindicatos de los años setenta, queda desplazada a finales de los ochenta, para centrarse en un bienestar personal, argumentado desde la plenitud interior, la cual se verá reflejada en el mejoramiento de una vida con calidad. De allí la importancia de los nuevos programas de esparcimiento, relajación y diversión que empiezan a tener auge en Bogotá a finales de los ochenta. El incremento de los gimnasios y nuevas ofertas de espectáculos serán la mejor forma de recrearse en la ciudad.

La organización sindical logró sobre los años treinta en Colombia la regulación de la jornada laboral y las vacaciones pagas para los trabajadores. En los años 50, ante las presiones sociales de los trabajadores y los diferentes sindicatos que mostraban la mala calidad de vida de los trabajadores con personas a cargo, se implementa el Subsidio Familiar para los trabajadores, que conllevó, con el paso del tiempo, a la creación de las Cajas de Compensación Familiar, la primera de ellas en 1954 en Antioquia (Comfama). Mediante el Decreto 3151 de 1962 se estipuló que el excedente de la administración del Subsidio Familiar que hacían las Cajas de Compensación Familiar sería invertido y administrado por estas mismas en programas sociales para sus afiliados. En la década de los setenta estos programas se cristalizaron en varias líneas: educación y capacitación, salud, mercadeo social y

recreación. Estos programas, en alguna medida, compensaban la solicitud de los trabajadores frente a su precaria situación.

En esta perspectiva, la recreación empieza a convertirse en un factor importante, más no determinante, para tener una mejor condición de vida (Cortés, 2011). Si bien la lucha sindical por la recreación para mejorar la calidad de vida de los trabajadores fue más fuerte en los años setenta, son retomados por el Estado años más adelante. En los años 80 el Ministro de Gobierno Rodrigo Escobar Navia develó la importancia de mejorar la recreación de los colombianos y principalmente de los niños y trabajadores, para esto propuso diseñar estrategias para promover una política de promoción de la recreación popular en Colombia, además de concebir que la recreación requería ser pensada como derecho. Este movimiento se concretó en los primeros congresos nacionales de recreación y años después con el cambio de la Constitución colombiana en 1991 se decretó la recreación como derecho fundamental y gasto público social (artículo 52).

## Los noventa y principios de siglo: Bogotá la seductora

La década de los noventa en Colombia será de fuertes transformaciones sociales, políticas y culturales. La primera de ellas, una nueva Constitución, la cual se proclamaba como una carta de navegación y se mostraba como un ejercicio de participación e inclusión ciudadana. En 1991, siendo presidente César Gaviria Trujillo (1990-1994), dio paso a la Apertura Económica y el modelo Neoliberal en el país. Apropiarse de este modelo económico trajo consigo cambios fuertes en la economía, pero también en la forma de vida de los ciudadanos colombianos. El paso de un modelo económico caracterizado por el desarrollo del mercado interno, a un modelo de apertura e internacionalización, generó una descompensación en la economía nacional. Su pretensión era poner el patrimonio del país a tono con la economía mundial, “así como incrementar la eficiencia de la economía mediante la

reducción del ‘tamaño’ del Estado y de su función reguladora del proceso económico” (Orjuela, 1998 pág. 56).

Si bien por un lado la Carta Constitucional de 1991 se erigía como modelo de participación y democratización del Estado, por otro lado, el modelo de apertura económica aumentaba los procesos de privatización de empresas estatales, provocando aumento en el desempleo y la reducción del gasto público en las necesidades básicas como salud y educación. Durante la década del 90, las guerrillas en Latinoamérica empiezan su declive, no obstante, en Colombia se vive un conflicto que aún está lejos de terminar, con una posibilidad etérea de conciliación. Incorporada una ética de corrupción y clientelismo, el narcotráfico de los ochenta permeó la vida de los ciudadanos, instaurando un modelo de dinero *fácil* y violencia a sueldo, afectando con ellos la credibilidad en el sistema y las clases políticas (Rodríguez, 2017b).

Bogotá continúa su proceso de urbanización y metropolización tal como se vio en la década anterior. Dicha empresa lleva implícito un aire de modernización, ya que los cambios en esta década serán notorios, las disposiciones de participación de la Constitución Nacional y la nueva normatividad permitió que la forma de gobernar la ciudad se viera modificada. En esta década se destaca la Alcaldía de Aurelijus Rutenis Antanas Mockus Sivickas (1995-1997) quien, en su primer período, se focalizó en *formar ciudad*, a través de estrategias como la *cultura ciudadana*, entendida como “el conjunto de costumbres, acciones y reglas mínimas compartidas que generen sentido de pertenencia, facilitan la convivencia urbana y conducen al respeto del patrimonio común y al reconocimiento de los derechos y deberes ciudadanos” (Decreto 295 de 1995). Esta apuesta consolidó una serie de políticas, acciones y estrategias que transformaron la forma en que el ciudadano bogotano se acercó y percibió su ciudad.

En general, el programa de Cultura ciudadana se encauzó en desarrollar una nueva propuesta de intervención, la cual tuvo como gran escenario el espacio público, las calles de la ciudad. “Su carácter pedagógico y su apelación al arte como estrategia

privilegiada de comunicación entre la administración y los ciudadanos, afianzó el carácter lúdico y creativo de la relación con los habitantes con Bogotá, favoreciendo ampliamente los mecanismos de participación” (Pardo, 2008, p. 175). En la década de los noventa, las ciudades entraron en la moda del *marketing urbano*, constituir las como vitrinas culturales fue una de las iniciativas de esta administración, hacer una ciudad seductora, amable, bella y coqueta, todos atributos de una sociedad contemporánea, la cual establece una relación de servicios y consumos. Es decir, en la medida en que el ciudadano se encuentre satisfecho con la variedad de ofertas y servicios que se preste, más querrá consumir (Rodríguez, 2017b).

**Figura 1.** Ciclorruta de la ciudad de Bogotá



**Fuente:** Toma propia, capturada en diciembre de 2018

Construir una ciudad competitiva y atractiva como destino turístico nacional e internacional tenía de fondo, como ya se ha visto, un cambio de imagen social, en este sentido, el análisis no debía darse solo en términos de gestión y publicidad urbana, implicaba volver a Bogotá una marca. Por lo tanto, era necesario mejorar el espacio público, convirtiéndolo en un espectáculo para mostrar y promocionar. La publicidad urbana selecciona los lugares representativos de la cultura de la ciudad. En ese orden de

ideas, la intervención en parques, plazas, museos y en la ciclovía será primordial para transformar el imaginario y percepción de la ciudad.

Hacer una ciudad competitiva es volverla una mercancía, un producto para ser vendido, allí el papel de los ciudadanos puede quedar reducido a una pieza del marketing, configurados a partir de estrategias para generar relaciones de emocionalidad con el lugar promocionado. Se destaca, no obstante, que dichos sentimientos se construyen a partir de la selección y priorización de los lugares más atractivos de la ciudad (Rodríguez, 2017b). En estas iniciativas, generalmente participan los gremios interesados en publicitar sus lugares, y en algunos casos la participación de la población queda relegada a contestar encuestas de percepción y opinión (Duque, 2011).

La alcaldía de Antanas Mockus tenía claro que, para cambiar una imagen de ciudad, era necesario cambiar la percepción del bogotano por la capital, y después de ello, podría modificar la imagen construida en el exterior del país. De este modo, la edificación de una imagen colectiva más positiva implicaba poner en juego todas las herramientas de su plan *Formar ciudad*. Las principales ventajas eran: la diversidad social, la vocación de apertura, la recursividad de sus habitantes y el entorno natural (López, 2003, p. 45).

Dentro de las estrategias para cambiar y mejorar la percepción social sobre Bogotá, Antanas Mockus trabajó de la mano con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, dirigido en ese momento por su coequipero Paul Bromberg. Con la mirada de estos dos académicos este Instituto empezó a ser determinante para llevar a cabo muchas de las acciones de su plan *Formar ciudad*, además que impulsó el turismo en la ciudad, como estrategia para promocionar la ciudad. Desde ese momento Bogotá comenzó a realizar un esfuerzo importante para visibilizarse como lugar atractivo del país. En esta perspectiva, se realizaron acciones de cuidado y preservación del patrimonio histórico (principalmente el centro) de la ciudad, además de recobrar la cultura popular y

promocionar atractivos turísticos como los cerros orientales, parques y humedales. Estas acciones se desarrollaron a lo largo de los últimos veinte años. Hoy en día es importante comprender que, si bien el turismo es considerado por el Estado un motor de desarrollo, en la cotidianidad de la ciudad pueden presentarse tensiones al respecto, por esto, colectivos u organizaciones sociales, por ejemplo, en defensa de los cerros orientales o los humedales, son vigilantes de las acciones que realiza la administración distrital para proteger estos baluartes de la ciudad.

En una línea similar acoge la alcaldía de Enrique Peñalosa, quien también se centró sobre el espacio público, su plan de desarrollo denominado *Por la Bogotá que queremos* desplegaba una serie de acciones centradas en el mejoramiento físico, tecnológico y cultural, su objetivo era mejorar la calidad de vida de los bogotanos. A la administración Peñalosa se le reconoce por la inversión realizada en el embellecimiento y la estética de la ciudad, obras como la construcción de Transmilenio, mejoramiento de los espacios peatonales, la construcción de ciclorrutas, la edificación de la Red Capital de Bibliotecas Públicas (Virgilio Barco, Biblioteca el Tintal Manuel Zapata Olivella y Gabriel García Marqués, antes Tunal). Sin embargo, su administración fue controvertida por muchas personas, si bien se reconocía el esfuerzo por mejorar las condiciones estéticas, por otra parte, se veía como una administración que no estaba centrada en el desarrollo social y equitativo de la misma (Rodríguez, 2017b).

**Figura 2.** Ciclovia de la ciudad de Bogotá



**Fuente:** Toma propia, capturada en diciembre de 2018

La construcción de esta relación, entre el ciudadano y la calle principalmente, es la que permitirá en esta década afirmar una mayor sensibilidad de los capitalinos con respecto a su ciudad. Sin duda, tal como lo dice Pardo (2008) “Por primera vez, el espacio público se transforma en territorio estructurador, no solo de la imagen de la ciudad sino también de la vida ciudadana, de las relaciones interculturales y, en este sentido, de la cultura urbana” (p. 185).

En definitiva, los noventa permitieron consolidar una relación distinta con el espacio público, en particular la alcaldía de Antanas Mockus, generar una experiencia lúdica que permitió cambios en los comportamientos ciudadanos. El fortalecimiento de la política por generar apropiación por parte de la ciudadanía de los parques, con programas y concursos de embellecimiento, así como el fortalecimiento a programas deportivos como la ciclovia permitió que se consolidará el espacio público, en especial la calle, como escenario de disfrute y recreación colectiva. La alcaldía de Enrique Peñalosa, vigente a finales de la década, se enfocó en trabajar el tema de cultura en la ciudad, movilidad y el surgimiento del proyecto ciclorrutas, presentando la bicicleta como transporte alternativo de la ciudad.

A comienzos del milenio, Bogotá intentó constituirse en una metrópoli competitiva, con múltiples posibilidades laborales, mejorando en alguna medida su infraestructura, malla vial, acceso a educación, vivienda y salud. Para ello, se realizaron políticas, proyectos planes y programas, los cuales planteaban como meta una ciudad más equitativa social y culturalmente, para esto, la intervención en el espacio público fue fundamental, la tendencia que venía de los años noventa, en alguna medida se extendió y concretó. Consecuencia de esto, fue la creación de entidades y políticas específicas que velaran por hacer comprender a la ciudadanía la importancia del espacio público en la calidad de vida de sus habitantes (Rodríguez, 2017b).

En tal sentido, la percepción del espacio público como espacio eminentemente de responsabilidad estatal cambia. Será en la década del 2000 cuando se consolida la perspectiva y concepto del espacio público y la ciudad como derecho colectivo, establecidos desde la Constitución de 1991. Esta comprensión por parte de los bogotanos sobre asumir la ciudad y el espacio público como derecho ha sido un proceso compartido, por un lado, por las diferentes administraciones, quienes han contribuido a generar nuevas concepciones y prácticas de cultura, unido al deseo de hacer de Bogotá una metrópoli más atractiva y competitiva, también las organizaciones sociales y académicos han impulsado un debate amplio sobre el espacio público como eje fundamental para el progreso de los bogotanos.

Algunas de las principales acciones para fortalecer la recreación en el espacio público bogotano, tienen que ver con el empoderamiento que tiene el Instituto de Recreación y Deporte en Bogotá desde mitad de los años noventa. Además del programa de ciclovía que es un programa insigne de esta Institución, se han venido promocionando programas como la Recreovía, que es una propuesta de actividad física llevada a cabo todos los domingos y festivos en diferentes parques. Asimismo, el Festival de Verano, que se realiza cada agosto desde 1997, este festival desarrolla un sinnúmero de actividades deportivas, recreativas y culturales

gratuitas en los diferentes parques de la ciudad. Estos programas, en general, están dirigidos a toda la población, los puntos de congregación son generalmente los parques de las diferentes localidades (zonas) de la ciudad. Estos proyectos y programas del IDRD lo han favorecido para ser evaluado en varias ocasiones como uno de los Institutos con mejor ejecución presupuestal.

En este inicio del siglo XXI la ciudad se convertirá en un escenario de mercadeo, se invertirá en esta para hacerla un atractivo turístico, se consolidan una serie de ofertas culturales que tienen que ver con ferias, exposiciones, museos, teatros, cines, parques, bibliotecas y escenarios como la ciclo vía. Además de generar, desde los años noventa, unas prácticas de apropiación del territorio, que empiezan a consolidarse en colectivos que serán claves en los procesos de cuidado y preservación de la ciudad. Entre otros colectivos, se pueden nombrar los de bicicletas que desde el 2009 realizan concertaciones con la Alcaldía Mayor para lograr un espacio de mayor visibilización y respeto a sus derechos como usuarios de calles viales. El colectivo en defensa de los cerros orientales, son un grupo de ambientalistas que desde los años setenta, y con más relevancia desde los noventa, luchan contra las políticas de edificación desmedida en Bogotá, sus demandas también han logrado evidenciar y proteger los humedales como riqueza patrimonial y ambiental.

Sin embargo, aunque se ha venido creciendo en el reconocimiento del espacio público como lugar y espacio vital en la vida cotidiana de los bogotanos, las ofertas recreativas privadas y en altos costos como clubes, lugares cerrados y privados, conciertos, crecen desmedidamente. Hoy en día muchos espacios que antes se consideraban públicos, son administrados por empresas privadas, con el argumento de la seguridad y poco cuidado ciudadano, se generan pautas de comportamiento, reglamentos y costos para el acceso. Es de anotar que en este sentido Otty Patiño en la presentación del boletín número 16 del Observatorio de Culturas Urbanas de la Alcaldía Mayor de Bogotá, lo dedica a la *Recreación como el reino de la libertad*, en este Patiño (2012) expone:

---

Astrid Bibiana Rodríguez Cortés

Se busca abordar los asuntos propios de lo cultural, lo recreativo y deportivo para el desarrollo y el despliegue de la diversidad, la libertad creativa, el acercamiento a las artes, la gestación y la preservación de bienes patrimoniales, [...] como elemento de disfrute, de formación, de convivencia y de progreso, la apropiación del tiempo libre como el más valioso capital para el desarrollo humano, y la significación de los espacios públicos, en especial aquellos que fueron pensados para la recreación, la actividad física y el deporte, como los parques. Sin esa dimensión cultural no instrumentalizada, pero válida en sí misma, no es posible visualizar el reino de la libertad que es donde cobra vida estos asuntos. (p. 2)

En esta década se instauró la importancia de la recreación en los espacios públicos, como un ejercicio de la libertad, de la capacidad que tienen los ciudadanos de optar, disfrutar y divertirse en su ciudad, además se consagró la relevancia de la oferta recreativa y cultural en la vida cotidiana de los bogotanos. Si bien aún no se ha logrado que los presupuestos sean robustos para mantener proyectos y programas de largo alcance, sí se subraya el crecimiento que ha tenido lo lúdico en la política social. Es de señalar que hoy los ciudadanos son más conscientes de la necesidad que tienen frente a estos sectores y solicitan al Estado mayor presencia y políticas sociales que beneficien a toda la población con ofertas recreativas en los espacios públicos. Así, es importante reconocer que uno de los elementos para medir la igualdad social en una urbe tiene que ver con la calidad de los espacios, escenarios, equipamientos y ofertas recreativas para la población, pues si bien es cierto, la oferta cultural y recreativa centrada en el consumo se hace cada vez mayor, es una buena calidad del espacio público recreativo y cultural, así como la diversidad en las ofertas culturales que pueden mitigar, en alguna medida, las diferencias sociales.

---

## CAPÍTULO 1

**Figura 3.** Calle de la ciudad de Bogotá cerradas para la ciclovía dominical



**Fuente:** Toma propia, capturada en diciembre de 2018

### A modo de cierre y reflexión

El recorrido realizado en este capítulo es un acercamiento a una historia de la recreación en la ciudad de Bogotá. Devela la importancia de las prácticas lúdicas en la edificación de un espacio público, para la construcción social y como elemento sustancial para el ejercicio ciudadano. La intensa necesidad que tienen los ciudadanos de vivir, gozar y explorar lúdicamente la urbe genera nuevas relaciones con el espacio. En este sentido, en los primeros años del siglo xx, las prácticas lúdicas centradas en el esparcimiento, la socialización y el entretenimiento, se consolidaron como agentes de modernización y distinción social.

En general, la planeación de la ciudad se estructuró con propuestas de extranjeros que no han correspondido con los intereses y problemáticas propias de una ciudad que crece diversa, fragmentada y estratificada. La década de profunda urbanización que caracterizó los años setenta fue un proceso complejo y difícil para el espacio público. Las crisis económicas y sociales de los años ochenta empezaron a mostrar la preocupación de la

administración local y de algunos urbanistas por el fenómeno de crecimiento desordenado al que se enfrentaba Bogotá. La esperanza de una cultura ciudadana que le dio visos de organización al espacio público apareció en los años noventa, generando una sensación de apropiación por parte de los ciudadanos, por la hasta ahora desterrada Bogotá. En la primera década del siglo XXI se hizo evidente la desigualdad social y a través de políticas sociales se intentó hacer un espacio público más dinámico e incluyente. Así, en el trascurso de estas cuatro últimas décadas se ha podido observar cómo el espacio público ha venido ganando terreno en la construcción de una vida social y cultural urbana (Rodríguez, 2017b).

Hoy es claro la importancia de disponer de un espacio público de calidad que promueva el encuentro social y la apropiación ciudadana, en tal sentido, la recreación como práctica social y derecho de disfrute a la ciudad, requiere ser pensada en clave de los ciudadanos. En este momento, no se trata de una oferta para ocupar el tiempo libre en *contraposición* al trabajo, tal como se planteaba a principios del siglo XX. Se trata más bien de brindar espacios, ofertas y posibilidades de desarrollo social y humano que propendan por una revitalización del tejido social y cultural de las comunidades en los espacios públicos que ofrezca la ciudad.

## Referencias

- Acuerdo 4 (14, febrero de 1978). Creación del Instituto Distrital para la Recreación y Deporte. Concejo del Distrito Especial de Bogotá.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Argentina, Buenos Aires: Paidós.
- Borja, J. (2000). Ciudadanía y espacio público. *Revista Foro*. (40), 67-80.

- Borja, J. (2014). Prólogo. En D. Sánchez & L. Domínguez, (Co-ord.) *Identidad y Espacio Público*, (pp. 9-23). Barcelona: Editorial Gedisa S, A.
- Braudel, F. (1970). *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza
- Calvino, I. (2011). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela. Consultado en <https://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Ciudadesindd.pdf>
- Castañeda, J. (2011). Los cerramientos ilegales en Bogotá. *Revista Territorios* (25), 213-243.
- Castellano, G. (1971, 4, julio). Listo el pulmón para Bogotá. *El Tiempo*, p.11.
- Castro-Gómez, S. (2009). *Tejidos Oníricos: movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cortés, R. (2007). Del urbanismo a la planeación en Bogotá (1900-1990) Esquema inicial y materiales para pensar la trama de un relato. *Bitácora*, 11(1), 160-207.
- Cortés, V. (2011). *Análisis de la evolución de la figura de las cajas de compensación familiar en Colombia como entes gestores de la seguridad social para el periodo comprendido entre 1954 y 2009. Estudio de caso: Cafam*, (Tesis de pregrado). Facultad de Ciencia Política y Gobierno. Universidad Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, Bogotá.
- Constitución Política de Colombia (1991). Colombia: Ediciones Legis.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Francia, París: ediciones naufragio.
- Decreto 3151 de 1962. (4, diciembre de 1962). Disposiciones reglamentarias del subsidio familiar.
- Decreto 295 de 1995. (1, junio de 1995). *Registro Distrital* (958). Recuperado de <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=2393>.
- Decreto 567 de 1976 (7, junio de 1976). Determinaciones sobre el uso de las vías en Bogotá.

- Duque, I. (2011). Bogotá entre la identidad y el marketing urbano. *Revista colombiana de geografía*, 20(1), 29-45.
- Echeverría, P. (2010). *Historia Institucional Instituto Distrital de Recreación y Deporte (IDRD)*. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Archivo de Bogotá e IDRD: Bogotá.
- Elías, N. Dunning, E. (1992). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Fondo de cultura económica: México.
- El Tiempo. (1974, 14, diciembre). Circuito ciclistico de la tranquilidad. *El Tiempo*, p. última D.
- El Tiempo. (1975a, 23, enero). Salvemos la sabana. *El Tiempo*, p. 2D.
- El Tiempo. (1975b, 20, junio). Mil hectáreas destinadas a la recreación de los bogotanos. *El Tiempo*, p.10B.
- Escobar, A. (1996). *La invención del tercer mundo*. Bogotá: Norma.
- Farrar, M. E., & Warner, J. L. (2008). Spectacular resistance: The billionaires for Bush and the art of political culture jamming [Resistencia espectacular: los multimillonarios de Bush y el arte de la cultura política] *Polity*, 40(3), 273-296. doi: <https://doi.org/10.1057/palgrave.polity.2300104>
- Feixa, C. (1999) *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la Juventud*. Barcelona: Ariel.
- Hoyos, J. (2002). El placer de lo ajeno. Una mirada a la prostitución extranjera a comienzos del siglo XX. En A. Martínez y P. Rodríguez, (Edición y compilación), *Placer, dinero y pecado. Historia de la prostitución en Colombia*, (pp. 167-195). Bogotá: Aguilar.
- Ipiña, O. (2016). El espacio público dedicado al ocio en el siglo XXI y la búsqueda de los oasis urbanos. *Estoa*. 5(9), 81-88. doi: 10.18537/est.v005.n009.06.
- Jaimes, J. (2012). Una ventana para ver la ciudad: el Park Way (1944-2000). *Revista de Arquitectura*, 14, 20-23.
- Lefebvre, H. (1974/2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

- López, L. (2003). *Construir ciudadanía desde la cultura: aproximaciones comunicativas al Programa de Cultura ciudadana (Bogotá, 1995-1997)*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Lulle T. (coord.), Dureau F. & Gouëset V. (2007). Bogotá: crecimiento, gestión urbana y democracia local. En F. Dureau, O. Barbary, V. Gouëset, O. Pissoat & T. Lulle. (2007). *Ciudades y sociedades en mutación. Lecturas cruzadas sobre Colombia*, (pp. 161-236). Colombia, Bogotá: Universidad Externado de Colombia, IFEA, IRD.
- Martín, G. & Ceballos, M. (2004) *Bogotá: anatomía de una transformación. Políticas de seguridad ciudadana. 1995-2003*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Mejía, G. (1999). *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano (CEJA) - Instituto de Cultura Hispánica, 1999.
- Morales, M. (2012). Deporte en Bogotá y el debate intelectual de los años 20. En D. Quitán. (2012). *Estudios Socioculturales del Deporte. Desarrollos tránsitos y miradas*, (pp. 140-159). Armenia: Kinesis.
- Montero, S. (2016). Worlding Bogotá's ciclovia from urban experiment to international "best practice". *Latin America Perspective*, (20-30), pp. 1-21.
- Orjuela, L. (1998). El Estado colombiano en los noventa: entre la legitimidad y la eficiencia. *Revista de Estudios Sociales*, (1), 56-60.
- Palacios, R. (1974, 16, diciembre). Mitin en favor de la cicla. *El Tiempo*, p 10<sup>a</sup>.
- Páramo, P. & Cuervo, M. (2009). *La experiencia urbana en el espacio público de Bogotá en el siglo XX*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, Universidad Santo Tomás, Corporación Universitaria Iberoamericana.

- Páramo, P. & Cuervo, M. (2013). *Historia social situada en el espacio público de Bogotá desde su fundación hasta el siglo XXI*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Pardo, M. (2008). *Territorialidades Cívicas: Espacio público y cultura urbana en Bogotá*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Patiño, O (2012) *Recreación, el reino de la libertad*. En Alcaldía Mayor de Bogotá. Observaciones de ciudad. Boletín No. 6. Bogotá.
- Perea, C. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Bogotá: La Carreta Social/Universidad Nacional.
- Peralta, V. (1995). *El ritmo lúdico y los placeres en Bogotá*. Bogotá: Ariel.
- Ramírez, O. (2003). *Ciclovías: La ciudad para el ciudadano*. En *Ciclovías Bogotá para el ciudadano*, (pp. 9-11). Bogotá: Edito-laser.
- Rodríguez, A.B. (2017a) *Aportes de la recreación al espacio público*. *Licere. Belo Horizonte*. 20(2), 315-352.
- Rodríguez, A.B. (2017b). *Subjetividades en el espacio público la ciclovía de Bogotá*. Cádiz: Universidad de Cádiz (España), Universidad Pedagógica Nacional.
- Salazar, J. (2007). *Bogotá, los planes y sus proyectos: 1940-2000*. *Dearquitectura* (1), 5-15.
- Salazar, O. (2007). *Tiempo libre al aire libre. Prácticas sociales, espacio público y naturaleza en el Parque Nacional Enrique Olaya Herrera (1938-1948)*. *Historia crítica*, (33),186-208.
- Semana. (2001, 20, agosto). *Todo el rock*. *Revista Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/todo-rock/47001-3/>
- Sennett. R. (2011). *El declive del hombre público*. España, Barcelona: Anagrama.
- Shaw, S. (2006). *Resistance*. En C. Rojek, S. Shaw & A. J. Veal (editors). *A Handbook of leisure studies* (pp. 533-547). Londres: Palgrave Macmillan.
- Silva, A. (2000). *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango Editores.

- Uribe, J. y Acosta, J. (2013). Entre ser y parecer: estética, placer y capitalismo en los manuales de urbanidad. *Revista Educación Física y Deporte*, 32(2), 1397-1408.
- Uribe, J. (2017). *Movimiento, calle y espectáculo. El hip hop de Bogotá* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
- Vázquez, F. (2005). *Tras la autoestima. Variaciones sobre el yo expresivo en la modernidad tardía*. San Sebastián: Tercera Prensa-Hirugarren Prensa.
- Yory, C. (2011). Espacio público y derecho a la ciudad. En *Espacio público y derecho a la ciudad*, (pp. 105-151). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Zambrano, F & Observatorio de Cultura Urbana (2003). *Construcción del espacio público Tres parques de Bogotá: Nacional, Simón Bolívar, El Tunal*. Bogotá: Centro de investigaciones de la Universidad de los Andes y la Alcaldía de Bogotá.
- Zambrano, F. (2003). La polisemia del espacio público. En: Bogotá y lo público. *Colección Construcción de lo público (I)*, (pp. 35-46). Bogotá: Edición Universidad de los Andes.
-

---

## CIUDAD JUÁREZ AL BORDE: ENTRETENIMIENTO Y OCIO EN LA FRONTERA

---

Lizette Vaneza Chávez Cano

### Resumen

**E**xisten una gran cantidad de estudios con el tema de la frontera, muchos de estos enfocados a problemáticas del territorio. Una constante es que no se escucha la voz de las personas comunes, esas que día a día viven y recorren la ciudad. Y es que es complejo entrar en estos mundos que se llenan de relatos de ocio, fantasía, recuerdos y recreación. En este texto se hace una breve explicación de una parte de la ciudad fronteriza y la importancia de estudiarla a partir de las narrativas, para crear una serie de reflexiones sobre la experiencia de vida relacionada con el ocio, contextualizando periodos de importancia no solo local o binacional, sino también global.

**Palabras clave:** ciudad fronteriza, ocio, prácticas cotidianas.

## Summary

There are a lot of studies on the border, many of them focused on territory problems. One constant is that they do not hear the voice of the common people, those who live day by day and tour the city. And probably is because it is complex to enter these worlds that are filled with tales and some fantasy, and memories. In this text I made a brief explanation of what the border city is about and the importance of studying it from the narratives, to finally create a series of deliberations in relation to the experience of life related to entertainment, contextualizing periods of importance not only local or binational, but also global.

**Key words:** border city, leisure, daily practices.

*El fin de una época permite enunciar eso que la ha hecho vivir, como si le hiciera falta morir para convertirse en libro*  
(De Certeau, 2000, p. 215).

## Introducción

Este apartado surge a partir de la tesis doctoral titulada Construcción simbólica de los procesos de identidad y memoria a partir del espacio de lo público: Centro Histórico de Ciudad Juárez, México. El Doctorado en Estudios Urbanos ha sido cursado en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en los años 2011 a 2014, mismo periodo al que corresponde la investigación. El objetivo principal de la tesis fue comprender la construcción del espacio urbano a partir del trabajo con diversos actores que habitan la ciudad fronteriza del norte de México en el caso específico de Ciudad Juárez, en relación con los procesos de identidad y memoria.

El trabajo investigativo coincidió con un momento en el que Ciudad Juárez atravesaba por un nuevo proceso de transformación urbana y en el que los actores trajeron a su memoria acontecimientos pasados (proceso de rememorización), volcaron su

atención a aquello que estaba desapareciendo en el espacio de lo público, creando discursos comunes que justificaban la transmisión de las memorias a través de relatos, pero también de la preservación de los lugares donde sucedieron los acontecimientos. La postura de defensa que tomaron algunos habitantes de Ciudad Juárez para la permanencia de un sitio estaba intrínsecamente relacionada a los hechos de la vida cotidiana, quienes hacían uso de los espacios urbanos en el Centro Histórico defendían intereses que surgen de lo individual y se transforman en parte de procesos colectivos. La constante que aparece en esta defensa de los espacios, más allá de la institucionalidad en el caso de Ciudad Juárez, es la sociedad que se liga al consumo. Así, en la ciudad fronteriza se conjugan pasado y presente para configurar nuevas formas de entender al presente y reapropiarse de los espacios de la vida cotidiana.

Con el acercamiento a los diversos grupos se encontró que las personas aluden mayormente a una necesidad del espacio de lo público, como sitios generadores de memoria, el alto interés por la preservación de edificios y la relación directa con su experiencia de vida en la ciudad, es decir, por haber trabajado, vivido, convivido en esa zona y, por ende, emprenden acciones en conjunto para recuperar y restablecer los vínculos que tienen con el espacio. Se trata de una necesidad cuyo detonante es, sin duda, la violencia extrema en la que se vio inmersa la población de la fronteriza Ciudad Juárez.

Ciudad Juárez colinda con Estados Unidos de Norteamérica, pertenece al estado de Chihuahua (llamado *grande* por su extensión territorial), en el norte de México; del lado norteamericano se encuentra la ciudad de El Paso, Texas. Estas dos urbes, Ciudad Juárez y El Paso, son conocidas como gemelas, ya que, en los 3185 kilómetros de línea fronteriza entre Estados Unidos y México, son únicas. Se encuentran divididas por un río, El Bravo, y una cerca de metal que intenta impedir el cruce ilegal de personas. Con la creación de la frontera en 1848 surgió un nuevo

territorio, el poder de una nación prima por sobre la otra, hasta la actualidad esto genera una tensión constante.

Al observar las manchas urbanas de las ciudades en cuestión, pareciera que se trata de una sola, pues si observamos de noche, las luces forman una isla que ronda los tres millones de habitantes. El intercambio comercial, cultural, de bienes y personas es constante, miles de habitantes fronterizos cruzan diariamente de un lado al otro por los tres puentes internacionales que las conectan, a trabajar, a estudiar, a consumir. Algunos viven en uno de los dos países y trabajan en el otro, y así cada día realizan la tan común *parafernalia* para el habitante fronterizo, la revisión de visas y vehículos en la aduana.

En Ciudad Juárez muchos de sus habitantes cuentan con una visa de turista, aunque hace décadas ni siquiera era tan indispensable para ir y venir. Luego del atentado de las Torres Gemelas en Nueva York en 2001 la frontera se cerró, se volvió más compleja, pero nunca impenetrable. “El presidente de Estados Unidos, Donald Trump, minimizó la información según la cual traficantes pudieron atravesar el muro fronterizo con México al cortarlo con herramientas eléctricas de fácil acceso, como lo aseguró el diario *The Washington Post*” (La Jornada, 2019, p. 10).

Cuentan algunas personas que vivieron su juventud por los años 70, que para cruzar no se necesitaba nada, la caseta de revisión estaba de adorno. Desde hace como unos ocho años también los ciudadanos norteamericanos necesitan pasaporte para regresar a su país, es una de las razones por las que muchos *gringos* dejaron de venir a México, por las *trabas* y el tener que pagar unos 120 dólares por el documento para cruzar. Tampoco ayuda la pésima imagen que se tiene de México en el vecino país. Hace algunos años en Ciudad Juárez era común ver el típico norteamericano, rubio, de ojos verdes o azules, sin hablar ni una pizca de español, que solo venía en busca de diversión, a vivir la fiesta mexicana, ahora es raro verlos.

En algún tiempo la dependencia económica con Estados Unidos era tan fuerte que inclusive la moneda corriente en

Ciudad Juárez era el dólar, hoy ya no se puede pagar con dólares en esta parte de México. Aun y con todo, actualmente entre Ciudad Juárez y El Paso se gesta un intenso intercambio, por un lado, de tipo material, en el que se mueven bienes, productos, servicios, mercancías, personas y, por el otro, un intercambio simbólico de ideas, creencias, prácticas culturales, costumbres, lenguajes.

La ciudad en la frontera tiene una serie de condicionantes que la hacen distinta a cualquier otra ciudad, inclusive de su mismo país. Geográficamente forma parte de una región más amplia llamada zona fronteriza, es por esto que para estudiarla o comprenderla no se le puede ver aisladamente. Aunque es necesario verla como un todo es imposible evitar notar la gran marca que representa la cicatriz territorial: la línea fronteriza, en este caso, formada por el río El Bravo. Las situaciones que le caracterizan inciden en la forma de habitar el espacio, modificando las dinámicas de apropiación. Para explicar los acontecimientos presentes en la ciudad fronteriza es necesario explorar en sus causas, sus motivos y toda la carga histórico-cultural que le han llevado a gestarse dentro de una perspectiva simbólica construida y percibida por las personas en un determinado momento.

Lo anterior ocasiona desafíos en torno a lo transcultural, por las innumerables y constantes relaciones sociales y las formas en las que los sujetos o grupos se relacionan entre sí. Para efectos de este análisis se llama actores urbanos a los habitantes de la urbe, partiendo de la teoría de Erving Goffman (1959), quien hiciera una analogía entre el arte escénico y el diario vivir donde cada día se representa un rol distinto en la ciudad. La transculturalidad habla de las relaciones sociales producto de la movilidad de los individuos, por eso describe la intención que suponen las interrelaciones en un territorio que tiene constante intercambio. Tanto *pluri* como *multi*, precediendo a cultural, hacen referencia a muchos elementos. En la multiculturalidad, de acuerdo con Grueso Delfín (2003), las culturas presentes en el mismo territorio coexisten, pero no conviven. La pluriculturalidad obedece a la presencia simultánea de dos o más culturas que mantienen

## CAPÍTULO 2

interrelación, pero se habla de culturas con características muy constantes.

Los actores que viven la ciudad usan el lenguaje como una forma de entenderse y relacionarse, surge la narrativa, son palabras para los otros o para sí mismos, creadas a partir de miradas, imágenes, textos, edificios, aromas. Estas se comprenden como insertas dentro de relaciones de hegemonía<sup>10</sup>, haciendo gala de su existencia en ámbitos públicos como formas de explicarse a sí mismos y a los otros. Estas narrativas se ligan a prácticas de la vida cotidiana en el espacio de lo público, espacios urbanos definidos y apropiados por los actores urbanos, quienes generan complejos discursos.

Para acercarse a la comprensión de los cambios en la forma de vivir la ciudad fronteriza es imperante centrar los esfuerzos en el estudio de espacios que hayan estado presentes en cada una de las épocas que han marcado grandes transformaciones de las condiciones urbanas, en este caso este espacio es el Centro Histórico. Para su definición se descartó la idea de centro fundacional que viene desde la institución y se abrió el panorama hacia las narrativas de los actores urbanos, sin perder de vista que hay discursos institucionales que permean hacia la cotidianeidad de la ciudad.

## Vivir en la frontera, sin mitos

Al hablar de la frontera, en este caso entre dos países, se hace referencia a un lugar con lógicas propias, nuevas y reconstruidas, diferentes a las que se gestan en otras ciudades que territorialmente no tienen un límite político. En el caso particular de Ciudad

---

<sup>10</sup> Las diferenciaciones determinadas por la ley u otras tradiciones de estatus y privilegio; las diferencias económicas en la apropiación de riquezas y bienes, cambios en el proceso de producción, las diferencias lingüísticas o culturales, las diferencias en saberes y competencias y así sucesivamente. Toda relación de poder pone en acción diferenciaciones que son al mismo tiempo condiciones y resultados (Foucault, 1983, p. 223).

Juárez, miles de actores convocados en el espacio urbano cada día realizan su propia interpretación de la información que poseen y reciben. Como parte de una comunidad, construyen ideas de ciudad que se traducen en el uso de los espacios. La ciudad en la frontera no tiene igual significado para quien vive en el norte de la línea fronteriza como para quien está del lado sur, o para quien cruza legal o ilegalmente. En ambas partes todo se percibe de diferente manera porque las formas de vida son distintas:

Si hablamos hacia las fronteras, nuestro vecino es el otro más próximo que tenemos. Antes se pensaba que esas fronteras eran fijas; hoy sabemos que se mueven, que no son solo territoriales, que el sexo, la edad, los oficios, las zonas urbanas y demás diferencias sociales también son límites desde donde nos ven o vemos. Hay realidades transnacionales que vivimos con más frecuencia que nos vienen del aire, de lo intangible, de los medios, de la economía. (Silva, 2006, p. 290).

Una voráGINE de memorias, experiencias y recuerdos son participes en la construcción simbólica de aquel individuo que se halla inmerso en la dinámica de la ciudad fronteriza y de sus contextos políticos, económicos, sociales, culturales, ambientales. Esta ciudad como escenario complejo y particular permite la posibilidad de establecer las relaciones de carácter colectivo en la estructura social.

La ciudad fronteriza es un *collage* de múltiples realidades en constante cambio y movimiento, como escenario, permite sentidos de apropiación y representación del mundo en el que se construye el espacio simbólico. Por su complejidad es imposible generar lecturas que permitan entenderla como un escenario en el que las relaciones sociales y de poder sean predecibles, porque no lo son. Para lograr una interpretación de los significados otorgados a su espacio urbano se requiere de una reflexión crítica sobre los estudios que tratan de explicar los fenómenos de la ciudad.

Sin duda la frontera, en este caso entre México y Estados Unidos, se asocia a convicciones políticas y de territorialidad, así lo afirman Padilla y Pequeño (2008). Sin embargo, comprendamos que no es conveniente pensar a la ciudad fronteriza únicamente desde una visión geográfico-espacial; su definición va más allá de los límites del territorio que como ciudad la han dejado en colindancia con otro país. El cruce legal o ilegal forma parte de la cotidianidad de la ciudad fronteriza y se suma a la configuración del escenario. La conformación del territorio de la frontera sin duda está marcada por la existencia de una barrera metálica que impide el libre cruce hacia los Estados Unidos, pero que a la vez configura las dinámicas que se dan en lo transfronterizo.

Cuando los relatos son creados en torno a la frontera es innecesario especificar si se habla de Ciudad Juárez o de El Paso, los discursos se crean en el propio uso de las palabras. Quién habita la ciudad fronteriza entiende que *aquí* y *allá* refiere a una distinción entre dos territorios, aquí es Juárez y allá es del otro lado, sea cual sea la ciudad, es Estados Unidos. En gran medida el territorio se construye en el imaginario a través de las diferencias establecidas que indican uno y otro lado.

Aunque es cierto que dentro de estas relaciones donde prima el poder se extiende y se precisa la vigilancia que trata de ejercer un control sobre la forma en que los individuos viven la ciudad, las relaciones sociales no se reducen a reglas impuestas o a restricciones y controles que dictan sistemas organizados en una jerarquía de poder.

Los procedimientos populares (minúsculos y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin qué, *maneras de hacer* forman la contrapartida, del lado de los consumidores (o ¿dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden socio político. Estas maneras de hacer constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio

organizado por los técnicos de la producción sociocultural. (De Certeau, 1990, p. 44).

Todo aquello que se nos presenta en el mundo como parte de las prácticas cotidianas, el trabajo, la escuela, el consumo, la recreación, la diversión o los productos que requiere la sociedad para vivir están indisolublemente ligados a una carga simbólica, aunque no sean precisamente símbolos. La apropiación de los espacios urbanos en la ciudad fronteriza no se reduce únicamente al espacio físico, trasciende también al plano de lo simbólico, puesto que desde lo individual hasta la colectividad construimos unas necesidades de pertenecer a un lugar. Se trata de construir una identidad de forma subjetiva y en paralelo con la intención de vivir una realidad imaginada a partir de quienes somos y quienes deseamos ser.

**Figura 4.** Puente internacional de Las Américas hacia el lado mexicano



**Fuente:** Toma propia, capturada en noviembre de 2012

A la ciudad fronteriza como *escenario*, concepto retomado de la teoría de la dramaturgia de Erving Goffman (1959), se le concibe como un lugar en donde se producen prácticas culturales ligadas a la vida cotidiana. Se representan diariamente millones de actuaciones, donde las personas se vuelven actores que ejecutan roles diseñados por ellos mismos. Estos roles son parte de la vida cotidiana, y sus prácticas no solo hacen referencia a la actualidad, sino también a aquello que forma parte del pasado y, por lo tanto, pertenecen al proceso de la memoria. Las prácticas culturales del pasado y del presente permanecen en constante diálogo gracias al proceso de rememoración.

El territorio corresponde a una noción desarrollada en los estudios de conducta animal, por parte de los etólogos, pero también es una categoría que usan los geógrafos y antropólogos en sus consideraciones sobre el uso de espacios. La ciudad desde sus orígenes expone su condición territorial. (Silva, 2006, p. 53).

El ir y venir por los cruces internacionales forma parte de la experiencia de muchos de los actores urbanos que habitan ambos lados del territorio, moldeando sus recuerdos e identidades. En una visión en que aparece el panorama de escalas en referencia al espacio físico o territorial delimitado por zonas geográficas, la ciudad fronteriza queda comprendida dentro de un concepto más amplio denominado *área fronteriza*, una gran zona en la que se desdibujan las divisiones políticas.

Las áreas fronterizas, lejos de ser el lugar de la desmemoria y del olvido, son, por el contrario, “el lugar de la reactivación permanente de las memorias fuertes y de la lucha contra el olvido” (Giménez, 2009, p. 28). Las identidades individuales, colectivas, urbanas, que convergen en la ciudad fronteriza se construyen mediante discursos a partir de encuentros relacionales entre los actores urbanos. La interacción de los actores *hace sentido* de la realidad, sin que esto se trate de simples descripciones de sus

mundos. Es una renegociación de identidades que asume formas discursivas en donde los actores generan nuevos modelos identitarios a partir de acciones reflexivas.

## El encuentro social en el espacio urbano del ocio

Este apartado se describe desde la visión del investigador, da cuenta de su experiencia con relación a cuestionamientos teóricos en un contexto espacio temporal. Se trata de momentos hipotéticos relevantes en la ciudad, como las épocas de auge económico ligadas al negocio de la diversión. Se buscaron pistas para entender los significados otorgados al espacio urbano, a partir de configuraciones propias del espacio de lo público. Desde la teoría de Nora Rabotnikof (2005) se cambia intencionalmente el concepto de espacio público por el espacio de lo público. La diferencia en el uso del articulador *de lo* es una necesidad sintáctica de separarse con la carga reducida del concepto a la delimitación urbano territorial. Se dejan fuera las definiciones dicotómicas que afirman que lo que no es privado entonces es público, lo que no es cerrado entonces es abierto, lo que no es de una sola persona entonces es de todos.

El primer ejercicio necesario para conocer los lugares y encontrar a los actores fue caminar o *andar* como refiere Michael De Certeau: “El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados [...] El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación” (De Certeau, 2000, p. 110). La ciudad fronteriza es el escenario en el cual los procesos de la ciudad están referenciados y contextualizados, sin embargo, se tendrá presente que como espacio histórico contextual para este estudio se eligió al Centro Histórico de Ciudad Juárez.

El término de Centro Histórico es una creación institucional que comienza a gestarse desde la carta de Atenas en 1931 cuando surge el pensamiento de protección del patrimonio. Por

tal motivo incongruente con una construcción simbólica del *centro* para el actor urbano en Ciudad Juárez. Dentro del trabajo de campo se descarta esta idea de centro fundacional determinada por una institución y se abre el panorama hacia las narrativas de los actores urbanos. Aunque no se pierde de vista que hay discursos institucionales que sin duda también inciden en los procesos de identidad y memoria.

Al caminar la ciudad con la intención de investigar, y no por la necesidad del uso del espacio por intereses personales, se cae en la cuenta de que ciertos lugares entran en la inercia del espacio cotidiano y otros son componentes accidentales, constituyendo con relación a su posición un aquí y un allá, un lejos o un cerca. La *enunciación peatonal* de acuerdo con De Certeau (2000) representa un orden de posibilidades y prohibiciones, el caminante hace una selección de fragmentos discontinuos.

Este ejercicio de conocer la ciudad desde otra perspectiva, este andar en busca de aquellos fragmentos *raros* a los que refiere De Certeau (2000, p. 111) se llevó a cabo en el periodo de agosto de 2011 a febrero de 2013, de manera intermitente. En un principio se dieron con mayor regularidad con la intención de conocer el espacio, el momento más álgido en actividad fue entre el verano y otoño de 2012. En esta búsqueda de *sesgos espaciales* se tomaba nota para poder enunciar y *actualizar en secreto* mediante el análisis de lo observado, se querían identificar algunas prácticas cotidianas y de interacción que se generaban en los sitios visitados.

Aun cuando el interés principal haya sido la búsqueda de las prácticas cotidianas con relación al espacio, no se puede dejar de lado que “la ciudad es la manifestación espacial de una organización de la sociedad, y en esa medida ciudad y sociedad están tan indisolublemente ligados, la ciudad es a la vez forma física y formación social” (Niño Ramírez, s. f., p. 5). No es posible negar la existencia de una construcción física, no todo en la ciudad es simbólico o significado otorgado, existe una calle puramente material, de pavimento y concreto, con dimensiones, con edificios, guarniciones, banquetas, vegetación.

A la zona centro se le otorgan distintos significados, para algunos es lugar de empleo, para otros de nostalgia, de diversión, lugar de paso, de perdición, y en muchos sentidos esta zona se vincula al miedo, a un lugar de peligro. Esas lecturas permiten entender el porqué de ciertas dinámicas que ocurren en la ciudad, relacionadas con comportamientos e interacciones entre los individuos. El espacio de lo público es donde se conectan ambas partes, lo material y lo inmaterial, lo físico y lo imaginado, ejecución y apropiación, es una doble actuación de los sentidos del cuerpo, tacto, vista, olfato, gusto, oído, que se unen para imaginar lo ya vivido.

De Certeau (2000, p. 113) hace una analogía entre el espacio geométrico de los urbanistas y los arquitectos en el que parece funcionar como el *sentido propio* (apoyándose en gramática), al cual se refieren las desviaciones del *sentido figurado*, donde el andar arriesga, trasgrede, respeta, sospecha. Por lo mismo, al enunciar el centro, no se hace referencia únicamente a un espacio delimitado geográficamente, sino a un espacio que ha sido construido simbólicamente, física y arquitectónicamente.

Los referentes urbano-arquitectónicos también pueden funcionar como anclajes de la memoria.

Si las ciudades son foros sociales complejos y multidimensionales, los habitantes y usuarios, a partir de la interrelación que establecen con su entorno inmediato, es decir con el espacio que habitan y por el cual transitan, conciben una imagen de la ciudad que finalmente se traduce en un esquema mental de ella. Al respecto Kevin Lynch afirma que un planteamiento visual adecuado del espacio urbano puede otorgarle un intenso significado expresivo. (Lynch, citado por Chávez, 2009, p. 10)

El valor del espacio no solo se reduce a la posibilidad de poseerlo, sino lo que implica la reorganización de este, el reordenamiento del territorio, enunciándose de manera más contemporánea cómo la fabricación de espacios, sugiriendo así

en pensar menos en el territorio como algo dado sino como producto. (Giménez, 1996, p. 11)

Desde esta perspectiva, “la carga simbólica que cobran los espacios resulta determinante en la vida de los actores sociales y sujetos políticos (Rodríguez y Chávez, 2013, p. 4).

Es imposible negar la existencia de las estéticas de la calle, pero también de los cuerpos que la habitan, cuerpos materializados, algunos permanentes, otros fugaces, los transeúntes, los autos, los edificios, la vegetación, todos son parte de un espacio físico<sup>11</sup>. La relación entre cuerpos y ciudad no es nueva, autores como Richard Sennet (1997) en su texto *Carne y piedra*, muestran cómo los problemas relacionados con el cuerpo han encontrado una expresión en la arquitectura, en la planificación urbana y en la práctica misma. Ante estas reflexiones se plantean los siguientes cuestionamientos, ¿qué sucede con los cuerpos que no habitan el espacio? Aquellos que viven en la ciudad, pero cuyas prácticas cotidianas poco o nada tienen que ver con el centro. ¿Tiene alguna importancia para ellos que el mobiliario urbano sea deficiente en esa zona? Aunque el enfoque es hacia las narrativas de personas que habitan el centro, las que no lo hacen también forman parte de este escenario de ciudad fronteriza, aún y cuando no acudan a este, les llegan por algún medio, insumos con los que pueden construir sus propias interpretaciones de esa zona.

Las narrativas en torno a Ciudad Juárez se tejen para este análisis a partir de vivir el centro porque es en este espacio donde convergen las memorias de los actores. Ciudad Juárez es de reciente creación, apenas en 1889 recibe la categoría de ciudad, es por esto que los recuerdos que se presentan en torno a sucesos pasados no se remontan a más de 70 años, cuando esta ciudad

<sup>11</sup> Idea surgida a partir de la ponencia “Cuerpos tatuados-Ciudades grafiteadas” presentada en el Primer encuentro internacional de investigaciones sobre el cuerpo en la ciudad de Bogotá el día 4 de octubre de 2013 en coautoría con la doctora Astrid Bibiana Rodríguez Cortés.

estaba en pleno florecimiento económico. Actualmente, gracias al crecimiento de la ciudad hacia otros polos, existen subcentros urbanos, que sin duda tienen significados para las personas que en ellos viven, pero que no alcanzan para construir memorias colectivas con significado para comprender la carga simbólica de una zona fronteriza.

## Proceso metodológico de recogida y análisis de información

Para la recopilación de la información se recurrió a un enfoque constructivista. Siguiendo a Bourdieu y Wacquant (1990) esto es recomendable cuando los objetos de estudio no están dados en alguna parte de la realidad, sino que son resultado de sucesivas operaciones de construcción. En función de los objetivos se buscaron significados en los discursos, el antecedente teórico sirvió como apoyo para explorar en el inconsciente de la memoria.

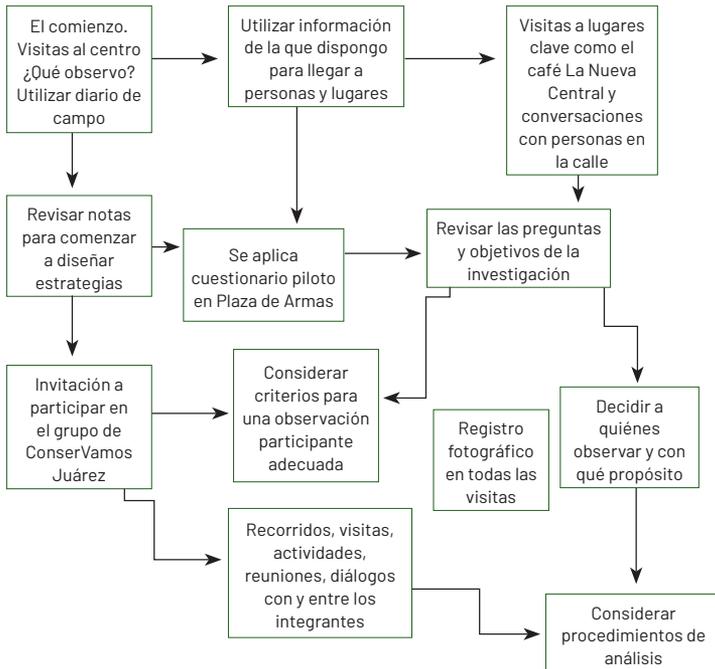
El proceso de investigación se inició con un insumo fundamental: el bagaje del investigador, es decir, todo aquello que acompañaba como parte del conocimiento y experiencia al inicio de la investigación y que sirvió como plataforma para incursionar en el diseño metodológico. El ejercicio perseguía la selección de datos pertinentes para la búsqueda del significado de los discursos en las entrevistas de historia de vida y entrevistas a profundidad.

La observación participante desde la perspectiva etnográfica fue seleccionada porque facilitó el entendimiento de la descripción densa de la cultura. Estuvo vigente desde el inicio hasta el final del trabajo de campo, fue la que permitió el primer acercamiento al escenario y se mantuvo constante hasta que finalizaron los recorridos. “Su trabajo se desarrolla sustancialmente conviviendo con personas que, de forma directa o indirecta, consciente o inconsciente, le suministran la información que él

necesita” (Balcázar Nava, González-Arratia, Gurrola Peña, & Moysén Chimal, 2007, p. 33).

A fin de ilustrar el marco en la toma de decisiones al llevar a cabo la observación participante se muestra el diagrama de la Figura 2. En esta se muestra el café La Nueva Central como un espacio importante en el Centro Histórico. También se resalta el trabajo de seguimiento al grupo ConserVamos Juárez, colectivo interesado en preservar la historia y memoria de la Ciudad, cuyos integrantes se reunían los domingos en el mercado Juárez. Gracias al acercamiento con este grupo se pudieron encontrar varios actores importantes que cubrieran las características necesarias para la historia de vida.

**Figura 5.** Marco para la acción en la toma de decisiones de la observación participante



**Fuente:** Realizada a partir de Balcázar Nava et al. (2007, p. 49)

En los distintos momentos del trabajo se trató de encaminar las narrativas para que la información proporcionada fuera de utilidad para cumplir con los objetivos de la investigación. A este respecto, Tarrés (2001) afirma que se cumple con un papel de guía cuando el perceptor (investigador) tiene el papel central en el trabajo de campo. Este fue un primer aspecto importante a considerar mientras se aplicaron las herramientas metodológicas, esto no significó que se influyera en el discurso del actor, o se forzaría el discurso de este. Se buscaron estructuras subyacentes como expresión de convenciones sociales a partir de los relatos de los actores, así como desentrañar elementos inconscientes y vincular el análisis de los discursos individuales con las múltiples realidades del escenario urbano. Tarrés (2001) lo denomina la observación de la microsituación social. Se buscó establecer una similitud entre significado y estructura de las relaciones que constituyen el discurso, y así generar una lectura de los procesos que se analizaron a través de lo expresado por el actor urbano.

De acuerdo con Peter Burke (2001), utilizar estrategias metodológicas en las que el actor urbano es central permite conocer y analizar aquellas historias que no están en los libros, que no son oficiales, pero que forman parte de los acontecimientos y que se sustraen mediante relatos de la vida cotidiana con relación al espacio. Definitivamente algo cuestionable, pero debatible es: ¿Por qué centrarse en los relatos del actor urbano?, ¿qué pueden aportar estas narrativas cuando se les enfrenta a la veracidad y a la objetividad?

Como método las historias de vida se vinculan a una multiplicidad de objetos de estudio. Una discusión metodológica en torno a esto es el de la subjetividad en al menos tres dimensiones. Primero, como intento de lectura socio-urbana desde los actores; segundo, estrecha relación entre entrevistador y entrevistado; tercero, lo biográfico para entender la subjetividad sobre hechos que forman parte de su historia personal (Tarrés, 2001). Las historias de vida focalizan las acciones y decisiones que los sujetos en contextos y tiempos específicos, lo cual permite percibir las

relaciones con sus pares que les permiten llevar a cabo tales decisiones. Las historias de vida han permitido identificar las relaciones socio-urbanas en su despliegue, operación y condicionamiento particular sobre los individuos.

Es posible encontrar individuos adultos dotados a veces de gran memoria, que han conocido una determinada localidad urbana desde su temprana infancia por haberla habitado durante un largo trecho de su vida, y que son capaces de evocar o de relatar su pasado. (Giménez, 2009, p. 202)

En estos casos, la historia oral o la entrevista orientada pueden constituir herramientas invaluable para reconstituir fragmentos del pasado urbano

Lo biográfico apunta no solo a lo individual, sino también a lo colectivo, una parte importante de esta herramienta es la construcción, en este caso se siguió a Pujadas (1992), quien incluye los siguientes aspectos para la realización.

1. Planteamiento teórico del trabajo y construcción del problema de investigación.
2. Justificación y fundamentación de la pertinencia del método biográfico.
3. Delimitación precisa del universo de análisis.
4. Explicitación precisa del universo de análisis.
5. Explicitación de los criterios de selección del o de los informantes.

La técnica que se empleó para la realización de las historias de vida se basó en una combinación de dos técnicas que propone Pujadas (1992). Una es la técnica de campo que consiste en el diálogo abierto con pocas pautas en donde la función básica es estimular al sujeto, para que proporcione respuestas claras, cronológicamente precisas en referencia a lugares y personas. Los datos biográficos se van obteniendo junto con otros tantos, mientras se

participa observando a la comunidad. ¿Por qué una combinación de las dos? Porque durante las visitas de campo y observación participante se pueden ir seleccionando sujetos y obtener historias de vida, tal vez pequeños relatos a partir de un diálogo abierto. En la tabla 1 se pueden encontrar las condiciones generales que se tomaron en cuenta para la selección de los actores urbanos a los que se entrevistó.

**Tabla 1.** Consideraciones para la selección de actores urbanos para ejercicio de historia de vida

Consideraciones de actores urbanos	Favorece
Estrecha relación al centro en cuanto a sus actividades diarias	Relatos en cuanto al uso de espacio
Habitar la ciudad por al menos 30 años	Experiencia de vivir la ciudad en relación al recuerdo
Discurso fluido que facilite la narrativa	El curso de la entrevista, la obtención de datos y el análisis
Postura frente a los acontecimientos de diversas épocas	Construcción simbólica a partir de significados
Persona destacada o conocida en el entorno urbano inmediato	Dinámica de interrelaciones
Disposición para dedicar varias sesiones	Retomar información en varios encuentros

**Fuente:** Elaboración propia

Para comprender la importancia del papel del actor en la urbe se debe aclarar que el acceso a la subjetividad no se reduce a las opiniones individuales que los actores tienen con relación al mundo. El discurso en este caso no es solamente una capacidad expresiva, se trata de entrar hermenéuticamente en las estructuras cognitivas que manifiestan las representaciones que los actores tienen de la ciudad, mostrando desde qué posición se encuentra el actor y cómo percibe el mundo.

Este ejercicio ha permitido generar una pauta conceptual y metodológica correspondiente a un espacio y tiempo específicos, explicando la configuración de los procesos de la memoria y la

identidad, sin olvidar que se trata de territorios sociales que favorecen la comprensión de una dimensión simbólica. En conexión a estos dos procesos se busca el *porqué* y el *cómo* es que actúan los actores urbanos al tomar decisiones frente a ciertos fenómenos urbanos, para entender *cómo* se vive la ciudad actual.

El descubrimiento y la conceptualización de la estructura significativa del mundo y de la vida cotidiana forman parte del espacio dentro del cual se desenvuelve la existencia del ser humano y en el cual este construye identidades y memorias, y al mismo tiempo construye simbólicamente su espacio urbano. De esta manera, de acuerdo con Alfred Schütz (1973), la filosofía fenomenológica se presenta como una filosofía del hombre en su mundo vital; es el *estar en él* y obedece a una actitud de *cómo* es capaz de explicarlo y se define *cómo* el hombre se coloca en el mundo mientras se maneja en un ámbito de vida cotidiana. Es el propio actor social quien toma decisiones con relación a una conciencia temporal interna; a partir de esta premisa se fundamentó el análisis de los procesos de identidad y memoria,

Desde la concepción de Schütz, se entiende que el significado de las vivencias de una persona se va construyendo a medida que las va vivenciando, es decir, que el significado no es inherente a los hechos, sino que es producto de la conciencia (Rodríguez, 1993). Este concepto del mundo de la vida es central y por ello vale la pena discutirlo a profundidad. Para Schütz (1973) es el mundo del ejecutar, constituye el fundamento de nuestro existir, por ser en donde nos comunicamos, en él vivimos.

Naturalmente no se cuestiona la existencia de los mundos, ni la de los objetos que en él están implicados y, por esta razón, se adentra de manera natural en él. Entonces, el mundo se nos manifiesta como un campo de dominación, regido por un motivo práctico, pero organizado por un complejo sistema de significados y, por supuesto, intersubjetivo. El aporte de Schütz (1973) está en la posibilidad de profundizar en mundo de la vida, entendiéndole como el ámbito finito de sentido que corresponde a la vida cotidiana, constituyendo el fundamento de nuestro

existir, puesto que en él vivimos. La vida cotidiana es el escenario intersubjetivo donde el ser humano desarrolla acciones y define límites, mediante procesos en los cuales dota intersubjetivamente de sentido a la realidad.

## **La ciudad de las fantasías: el mundo de la leyenda blanca y la leyenda negra**

Las dos categorías que se presentan en este apartado surgieron con las estrategias que partieron de las narrativas de actores urbanos específicos, con la intención de analizar en sus relatos el sentido que adquiere lo urbano. Todos estos actores tenían una cercana relación con el centro, ya sea por vivir, trabajar o caminar en este. Se trata de una interpretación del relato que corresponde a la ciudad fronteriza como escenario, donde los actores que lo han narrado tienen su propia postura, y a partir de ello otorgan significados distintos a un mismo espacio urbano. De ese modo, se genera un análisis emprendido en la historia de vida con relación a la experiencia de vivir la ciudad. Ciertas narrativas se han incluido para explicar cómo se vive y se interpreta el espacio urbano.

Esta perspectiva de análisis exige varios principios que le condicionan, por ejemplo, el centrarse en el modo en que las personas mantienen sus significados de los acontecimientos. Se interesa por la forma en que las acciones de los sujetos constituyen las situaciones; y en descubrir entre los relatos de sus acciones, sus discursos. Se trata de una perspectiva que se interesa por comprender que la intersubjetividad está en compartir el mismo tiempo y espacio, y se ubica en el mundo urbano en relación con la cotidianidad de la ciudad fronteriza. La descripción de la posición que guardan los actores dentro de este escenario de ciudad es central, para ubicar cómo se constituyen cada uno de los mundos dentro de los cuales se describirán y analizarán los relatos.

Este mundo urbano invocado en las historias de vida es un mundo del recuerdo, donde ellos (actores) se posicionan frente a un presente incierto, un mundo vivido que añoran, pero que ha quedado en el pasado. Estos personajes que habitan el centro, que lo usan de alguna u otra forma, le otorgan significados donde la vida, ligada a la recreación y el ocio, conducen a experiencias de disfrute y felicidad y, en alguna medida, son parte de sus recuerdos.

La premisa de trabajar con personas que lleven más de 30 años de vivir en la ciudad se determinó porque las personas tienen registros de la época de auge de la ciudad, donde los centros de entretenimiento eran una constante en la vida nocturna de la ciudad y específicamente en el centro. Se trata, cuando menos, de haber vivido desde los años 80 en Ciudad Juárez, porque también significa haber presenciado el crecimiento desmedido de la mancha urbana, como consecuencia de la migración hacia la frontera en la búsqueda de mejores oportunidades de vida. Así se han podido desmenuzar los relatos, siempre conectándolos con el pasado, con una época de juventud que se añora.

Todos los acontecimientos tienen varias versiones, al mismo suceso algunas personas le dan una connotación positiva, como la llegada de la industria maquiladora a la ciudad por la generación de empleo para algunos significa el inicio hacia la descomposición de la sociedad en Ciudad Juárez. Podemos encontrar relatos que hacen alusión a destacar lo positivo de una época y otros a lo negativo, la perversión contra la diversión, el auge contra el deterioro, el vicio contra la libertad, el crecimiento contra el desorden, la oportunidad contra la exclusión. La visión o la perspectiva presentada para cada hecho se une a las lecturas del propio sujeto con base a su experiencia vivida.

En la búsqueda de los actores urbanos que cumplieran con los requerimientos que se ha mencionado con anterioridad, para la historia de vida, se destacaron seis:

*El pintor*, un señor de más de 100 años, quien en su juventud había decorado los salones de baile y clubes nocturnos más

elegantes de la ciudad. Al momento de la entrevista su lucidez mental estaba intacta y recordaba detalles desde su niñez, iniciando por 1916, año en que llega con su familia a Ciudad Juárez.

*El historiador de a pie*, una persona cercana a los 60 años, quien trabaja en una licorería y que le interesa la historia de la ciudad apasionadamente, como un *hobbie*. Por su trabajo, es reconocido por varias personas de la comunidad del centro.

*El periodista*, un hombre de más de 70 años que ha fotografiado grandes eventos en la ciudad, empezó como fotógrafo de sociales por la década de los 60 para el diario El Correo, al momento de la entrevista tenía un negocio de imprenta en el centro. Dejó la profesión del periodismo en la época de la delincuencia en la ciudad, por el miedo a ser asesinado.

*La comerciante*, la única mujer que se encontró con la edad (78 años) y el conocimiento de la ciudad y el interés por contar su historia, aunque no permitió ser grabada, ni pasar por un proceso sistemático de entrevista. Se trata de una mujer de carácter fuerte y de ascendencia libanesa, migrante y con un pequeño negocio de venta de cocteles de camarón, cigarros, coca colas y sopas instantáneas, quien en el pasado fuera jefa de enfermeras en la Secretaría de Salud del municipio.

*El comerciante*, vecino de la comerciante, ella misma lo presentó para la entrevista, un migrante de sur del país, proveniente de Durango, con un negocio de venta de ropa, aunque llegado hace muchos años a esta frontera sigue con la idea de regresarse a su tierra natal. Aseguró que el actual patio de su negocio se ubicaron corrales para los caballos de la tropa de Francisco Villa, en los inicios de la revolución mexicana.

*El cronista*, conocido como *La Rochaca*, por un personaje televisivo (una caricatura de una lagartija) cuyo padre le daba la voz, este personaje se encargaba de dar cápsulas informativas de historia de Ciudad Juárez. Esta persona tuvo varios enfrentamientos verbales que terminaron en juicios contra un colectivo porque supuestamente habían tomado el nombre de *Juárez de mis recuerdos* y que este le pertenecía.

---

## CAPÍTULO 2

Hablar de sucesos que acontecieron en otro tiempo, o de los cuales no hemos sido testigos, frecuentemente nos lleva a relatos que en el propio proceso de rememoración son imaginados, magnificados, disminuidos, exacerbados, inventados, en ocasiones convirtiéndose en concepciones del espacio urbano compartidas por una comunidad entera. A esto se le ha llamado ciudad de las fantasías, porque no existe una verdad absoluta, para cada individuo el recuerdo del pasado es su decisión, un pasado glorioso o tortuoso, este mismo marco continua para dar significado al presente.

Dentro de este imaginario hay dos categorías, el mundo de la leyenda blanca, como su nombre lo dice, denota lo bueno y el de la leyenda negra, relacionado a la maldad, cada uno es la *contraparte* del otro. Contextualmente cada relato tiene dos caras, el mejor ejemplo para hablar de ello es el de la vida nocturna de Ciudad Juárez, en este caso la leyenda blanca está representado por una serie de menciones que se ligan al crecimiento de la ciudad, sobre todo económico, dado por las actividades de la diversión. Estos relatos rescatan aquel tiempo, espacio, lugar, de auge, de esplendor, de lujo, referencias a un Juárez de artistas, músicos, noches de algarabía, de intercambio comercial, un momento (o varios momentos de la ciudad) que para quien lo relata fue un mundo mejor. La leyenda negra en este sentido se destaca por narrativas que se dirigen hacia el vicio, la prostitución, la violencia, la perdición, una ciudad que vivía de los excesos, pero que por ello mismo es vista como la ciudad del pecado, de lo inmoral, se culpa a esta dinámica de la mala imagen de una Ciudad Juárez que ha crecido gracias a la economía del vicio.

En la época de prohibición del alcohol, mientras Estados Unidos lanzaba una reforma social, el turismo norteamericano en busca de entretenimiento representó un potencial económico. En ese momento las diversiones predominaron en la vida de Ciudad Juárez y detonaron el establecimiento de zonas de bares y restaurantes de alto nivel. Situación que continuó hasta mucho después de que en 1933 se restableciera la permisión del consumo

de alcohol en Estados Unidos. A medida que Ciudad Juárez se apoyaba en el sector servicios como su principal actividad económica se volvía más dependiente de la ciudad de El Paso, Texas. Juárez logró una fama sin precedentes, un periódico informó que en la avenida principal había más cantinas que en cualquier calle del mundo.

[...] yo me acuerdo de que una vez leí un libro de la universidad también [...] era algo de las estrellas y decía como Ciudad Juárez siempre ha producido muchísimo dinero para el país y como de acá surgieron muchos talentos, o sea que estaban en el centro, porque las mejores orquestas para dar este entretenimiento a la gente de *Fort Bliss*, a los soldados, o sea una industria y una maquinaria [...] pues para hacer dinero, ¿no? Pero instalada pues en el centro, después bueno lo ocupó otra zona, pero por muchos años pues fue el centro, las cantinas, los prostíbulos, en el rollo de la prohibición del alcohol [...]. (Verónica<sup>12</sup> en el Plan Estratégico<sup>13</sup>, comunicación personal, 16 de mayo de 2013)

Estos momentos de vivir la ciudad de noche han ocasionado una doble lectura, por un lado, está presente la diversión, la fiesta, el baile, el lujo; por el otro, ejerciendo una tensión aparecen el alcohol, el sexo, lo prohibido, también se asocia a la ciudad con el vicio y la perdición. Situar estos relatos contextualmente no se hizo en referencia a un periodo específico, aunque sin duda aquello que ocurrió posterior a la prohibición del alcohol en Estados Unidos es una de las épocas más representativas y recurrente en

<sup>12</sup> Se ha omitido el apellido de la persona, porque ella ha solicitado el anonimato. Al momento de la entrevista Verónica trabajaba en el organismo Plan Estratégico de Juárez.

<sup>13</sup> Organización sin fines de lucro y apartidista que tiene por objetivo la construcción de una fuerza ciudadana que participe en los asuntos públicos, proponiendo y exigiendo una mejor ciudad (tomado de su propia página en línea <https://www.planjuarez.org/index.php/quienes>)

los relatos. Respecto a esto se identificaron con mayor facilidad las tensiones entre las posturas, lo bueno y lo malo de vivir esos momentos con consecuencias a la ciudad actual. En muchas partes del mundo se piensa a Ciudad Juárez como una ciudad de peligro y perdición a partir de una leyenda negra que se ha construido del otro lado de la frontera. Aunque en contraparte, muchos de sus habitantes le perciben como un lugar de superación y de oportunidades.

Los relatos que rescatan a una ciudad que fue mejor, equivalen a la ciudad histórica, armada por la percepción de la ciudad-imaginario del pasado. Esta idea surge de una percepción de ciudad presente caótica, es el significado de una ciudad actual que no nos gusta. Lo mismo sucede con la forma en que se percibe a Ciudad Juárez en la actualidad, en gran medida las alusiones que se hacen de una ciudad de fantasía o de leyenda blanca, son resultado de una interpretación en la que la añoranza funge como una emoción detonante del recuerdo. En su contraparte los relatos que se clasifican dentro de la leyenda negra hacen menor alusión a ese periodo de auge de la ciudad de la diversión y se enfocan mayormente al periodo de ciudad en crisis de la violencia. No debemos perder de vista que las interpretaciones que las personas hacen han de depender de sus experiencias de vida.

La Juárez (Avenida en el Centro Histórico) era más popular que ahorita porque era mejor que el ProNaF<sup>14</sup> porque el ProNaF es de puro junior y antes aquí era de americano y de lo que sea llegaba, pero con dólares o trayendo dinero lo atendían muy bien en los bares [...]. (El comerciante, comunicación personal, 8 de mayo del 2013)

---

<sup>14</sup> Programa Nacional Fronterizo, fundado en 1961 para elevar el nivel económico, urbanístico, funcional, y cultural en todas las ciudades de la frontera norte de México. Se conoce así a la zona de Ciudad Juárez que se intervino durante este programa con la construcción de algunos edificios como museos, puentes y vialidades.

En el mundo de la leyenda blanca, los momentos representan estados de felicidad perpetua, de una sociedad de ocio y de entretenimiento donde cada persona es feliz y puede hacer lo que quiere, donde se cumplen las promesas de generar cada día más espacios, lugares y territorios del placer, del ocio y del deseo. “El placer no es solo objeto de prohibiciones y prescripciones es también diferenciador de clases sociales y grupos identitarios [...]” (Uribe, 2011, p. 111). Una práctica común es el cruce de personas en ambas direcciones de la frontera, aunque la mayoría de las investigaciones que versan sobre migración se enfocan en el movimiento hacia el norte, también ha existido, en menor cantidad, la llegada de personas a esta ciudad, sobre todo en la búsqueda de una noche de diversión. Mientras la ciudad norteamericana es vista como la ciudad recta donde las personas se comportan de manera correcta, a Ciudad Juárez, por otro lado, se le relaciona con el lugar donde todo está permitido.

Sí por ahí del Paso y todo Estados Unidos, porque en Estados Unidos había ley seca, no vendían, no había cantinas ni nada, pero fue cuando hubo más porque hubo clandestinas, entonces se venían a divertir y había un hipódromo grande con carreras de caballos y carreras de automóviles y las demás cantinas de la 16 y de la Juárez eran cabarets y todos los que venían eran de allá de El Paso, de Estados Unidos, venían a divertirse, salones de baile y variedades que venían de México [...] Sí, no pues la gente ya estaba acostumbrada aquí, se venía para acá a tomar a divertirse allá no producían muchas cosas y aquí tenían libertad de todo, por eso. (Pintor, comunicación personal, 30 de noviembre 2012)

En las lecturas de la ciudad que surgen a partir de la prohibición del alcohol está presente la perspectiva del poder, del lado norteamericano a Ciudad Juárez se le percibía como un lugar sin reglas, de caos y desorden. Esta forma de ver a la frontera ha perdurado hasta la actualidad, se puso en manifiesto con la crisis de

## CAPÍTULO 2

violencia del 2008-2010 cuando el cruce de personas provenientes de la vecina Ciudad de El Paso disminuyó de manera notable.

La diversión y eterna felicidad del mundo de la leyenda blanca también se ha visto empañado por acontecimientos fatídicos, la leyenda negra trata de desastres, desgracias, personajes y hechos al margen de la ley, es decir, todo aquello que desprestigia a la ciudad. Se ha clasificado a este mundo dentro de la fantasía porque, aunque los relatos se sustentan en acontecimientos de los que inclusive hay información escrita que los avala, se convierten en leyendas urbanas en las cuales se fusiona la realidad con la creación de una idea que comparte una comunidad.

Se mencionó un hecho en repetidas ocasiones, no solo dentro de las entrevistas, también en algunas conversaciones con personas en diversos recorridos, como la ocasión en que un comerciante ubicado en una esquina de la Calle de La Paz (calle ubicada en el primer cuadro de la ciudad), señaló el lugar exacto donde ocurrió el evento. En dicho sitio murieron calcinados un grupo de niños hijos de las trabajadoras de un bar (El Rey de Copas), según contaron, los encerraban en la planta alta del local mientras sus madres trabajaban, al incendiarse el lugar no pudieron sacar a los infantes. Este hecho se ha quedado en la memoria de muchas personas de la comunidad, como afirma el siguiente relato, en ese entonces (los años 50) era un hecho sobresaliente.

[...] eran sucesos que no eran muy comunes no era que se dieran cada mes o cada año si no que eran sucesos y eso llamaba la atención y por eso se comentaban durante mucho tiempo [...] por ejemplo a mí me toco ir a ver dónde se quemaron muchos niños en una cantina que se llamaba el Rey de Copas en La Paz y Ramón Ortiz que eran sucesos que no eran muy comunes y se mencionaban por mucho tiempo [...]. (El historiador, comunicación personal, 6 de marzo de 2013)

El establecimiento de la industria maquiladora es el periodo al que se identifica como el de la ruptura social. Parafraseando

un poco para unificar los relatos, se asegura que Ciudad Juárez se volvió un caos desde que llegó la industria maquiladora, en ese momento la ciudad creció sin medida y *dejó de ser lo que era antes*. La maquiladora, sin duda, significó para la ciudad un cambio enorme en cuanto a su crecimiento y dinámica, las referencias a esta época son las que más se repiten en los relatos de las entrevistadas. Así también lo relacionado a lo laboral tiene su *contraparte*, por un lado, la maquiladora provee de trabajo a miles de personas y, por el otro, ha traído explotación, deterioro social, crecimiento descontrolado de la mancha urbana.

Las dinámicas económicas que configuran a las ciudades fronterizas en ambos lados de la línea del territorio, y que las sitúan en el mundo de lo global, hacen referencia a una interrelación dispar donde hay un dominio de una economía sobre otra. Para puntualizar con un ejemplo nuevamente el caso de la prohibición del alcohol en Estados Unidos con la ley Volstead en el vecino país, la colindancia con México generó nuevas dinámicas de ambos lados.

Los acontecimientos nacionales, regionales, locales, y como consecuencia los cambios en las dinámicas económicas van moldeando las prácticas de las sociedades del consumo, es decir que la sociedad se ve envuelta en múltiples factores que condicionan las decisiones que toma en torno al espacio. A partir de esto, entendamos que la ciudad fronteriza, y particularmente el Centro Histórico, ha pasado por distintos momentos económicos.

En las entrevistas es recurrente la referencia a la época de esplendor de la ciudad, época marcada por el surgimiento de negocios del entretenimiento, estos eran generadores de empleo, esa es una de las razones por las que se visualiza como un periodo de bonanza. Los habitantes de Ciudad Juárez tenían empleo, ya fuera de meseros, cantineros, cocineros, cantantes, músicos, vendedores ambulantes. Aparentemente toda la vida en la ciudad se gestaba a partir del negocio de la diversión, que se generó gracias al intercambio de bienes y servicios con El Paso Texas. Por esto, el centro toma inusual importancia, los márgenes de la ciudad

---

## CAPÍTULO 2

no sobrepasaban por mucho al actual polígono de la zona centro. “[...] aquí no había más que salones de baile y cantinas y en el centro era mi trabajo, periódicamente los decoraba, los pintaba” (El pintor, comunicación personal, 30 de noviembre 2012).

Cuando se recuerda el pasado donde se vivía en aparente armonía, y donde el otro no existía, es frecuente culpar al que migra a Ciudad Juárez de desencadenar desorden, caos y, como consecuencia, la violencia. Esto es una parte de la visión, los que han migrado a su vez perciben a esta ciudad como causante de las perdiciones de ellos mismos, por haber caído en las tentaciones que había en esta ciudad. “Estas intersecciones y transversalidades resultan un mecanismo potente para comprender la ciudad y la vida urbana como un proceso constante y complejo de construcción socio espacial de los lugares por parte de los sujetos” (Lussault, citado por Lindón, 2009, p. 1).

Respecto a un doble discurso en el que solo se hablaba de las prácticas inmorales del lado mexicano, prostitución, vicios, alcohol, Rutilio García (2013) refiere a la creación de una leyenda negra de las ciudades fronterizas en los años 20, en el siguiente párrafo en un cambio de las prácticas que contribuyen a la formación de una imagen negativa de Ciudad Juárez.

La década de los años veinte significó para el espacio fronterizo mexicano un reacomodo de las costumbres, de los valores de su sociedad y de sus espacios urbanos. El intempestivo arribo de nuevas formas de consumo y de modernidad, *muy a la norteamericana* moldeó la vida cotidiana. La tendencia hacia una actividad de sus pobladores como prestadores de servicios resultó en la expulsión de cantinas y garitos que puritanos norteamericanos veían como el atraso de una sociedad, cuyos principios navegaban entre la dedicación plena al trabajo y a la temperancia como valores morales. (García, 2013, p. 48).

Retomando el párrafo anterior, con relación al consumo y las formas de vida, el siguiente apartado hace una breve descripción del significado de consumir en el centro de Ciudad Juárez en la actualidad. En parte sigue ligado al consumo de bebidas embriagantes, muy a pesar de un plan de regeneración del centro que dio lugar a una serie de demoliciones de sitios con este giro. Pero también hay otros tipos de consumo, no solo se consume lo material, también se consume lo intangible.

### La ciudad del consumo: la felicidad se compra y se vende

El consumo en la actualidad es una actividad que forma parte del diario vivir en la zona del centro. Comprar, si bien es parte de una necesidad, también es parte del ocio al generar cierta felicidad efímera a quien consume. En el centro se ofrecen y reciben servicios, se compran y se venden mercancías. Este constante intercambio es producto de las necesidades de un segmento de la población de Ciudad Juárez. Una aseveración es cierta, no todas las personas que viven en Juárez consumen en el centro, y es que esta industria está diseñada para personas de bajos recursos y que tienen acceso a la zona, direccionados por la traza urbana y la movilidad de las colonias del poniente.

Varias son las calles del centro de Juárez que cuentan con una gran cantidad de negocios de todo tipo, desde la venta de ropa, hasta la venta de comida, flores o hierbas medicinales, también se ofrecen servicios, como el lustrado del calzado, o sexuales, donde se ofrece el cuerpo. Ahí donde se ubican estos negocios se ha formado una red en la que los dueños de los locales establecidos se conocen de varios años, así encontramos a un bolero que lleva más de 50 años en el mismo sitio, a una comerciante de más de 70 años que atiende un pequeño local de comida. Ambos se conocen por estar ahí, sus territorios se entretajan a partir de las actividades de prestación de servicios que ocurren en el espacio urbano.

**Figura 6.** Calle de La Paz, mientras algunos ofrecen toda clase de productos hay quienes se dedican a vender el cuerpo



**Fuente:** Toma propia, capturada el 15 de agosto de 2014 a las 15:30 horas

En efecto, se pueden concebir al consumo como una modalidad característica de nuestra civilización industrial, a condición de separarla de una vez por todas de su acepción común y corriente: la de un proceso de satisfacción de las necesidades. El consumo no es ese modo pasivo de absorción y de apropiación que oponemos al modo activo de la producción para poner en equilibrio esquemas ingenuos de comportamiento (y de alienación).

Hay que afirmar claramente desde el principio que el consumo es un modo activo de relación (no solo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural. (García Canclini, 1995, p. 223).

“[...] Es la idea de la relación la que se consume en la serie de objetos que la exhibe” (García Canclini, 1995, p. 225). En estas sociedades no se consume únicamente el objeto, en este se materializan los deseos, los proyectos, las necesidades se abstraen en signos para ser vendidos o comprados. Cuando en el espacio se entrecruzan materialización y sentido, surgen distintas lecturas, que se manifiestan en narrativas y donde por medio del relato es posible hacer una interpretación de los discursos y en ellos entender apropiaciones, rechazos, disputas. Los objetos de antaño, como un edificio, un cartel, una bebida, se vuelven simbólicos de una relación del pasado.

**Figura 7.** Puestos de comida en la celebración de la Virgen de Guadalupe



**Fuente:** Toma propia, capturada el 12 de diciembre de 2012

Son las dinámicas gestadas alrededor del consumo las que se observan en el espacio de lo público en el centro, gracias a estas se dan gran parte de las interacciones sociales que propician procesos de identificación. Consumir fue una práctica llevada a cabo

para usar un camuflaje dentro de este escenario urbano, para pasar desapercibido y abrir las puertas a las narrativas.

Tratar de frenar el consumo es propio de un moralismo ingenuo, pues el proyecto mismo de vivir está construido a partir de los significados de los objetos. Por eso el consumo aparece, aunque el marco sea una festividad religiosa, el comer es una necesidad, y no deja de serlo cuando se viaja desde otra parte de la ciudad en un día específico para conmemorar a algún personaje importante en la religión. Culmina la convivencia mientras se come en unos puestos improvisados para la ocasión, las posibilidades de interacción de este uso del espacio de lo público, la calle, son infinitas, el consumo es parte de la dinámica urbana.

La constante que aparece en la apropiación de los espacios más allá de la institucionalidad en el caso de Ciudad Juárez es la sociedad que se liga al consumo. Así en la ciudad fronteriza se conjugan pasado y presente para configurar nuevas formas de entender al presente y reapropiarse de los espacios de la vida cotidiana. Se encontró que las personas aluden mayormente a una necesidad del espacio de lo público, como sitios generadores de memoria, el alto interés por la preservación del patrimonio y está en relación directa con su experiencia de vida en la ciudad, es decir, por haber consumido, bebido, comido, trabajado, convivido en esa zona, por ende, tratan de restablecer los vínculos que tienen con el espacio.

Existe un espacio particular en el centro, se trata de la Plaza de Armas, ubicada frente a catedral, es el ejemplo del espacio público abierto a cualquiera, en el conviven desde indigentes, bailarines, devotos de la fe, prostitutas y compradores de baratijas, así como adultos, niños, jóvenes, ancianos. Sin duda, es más común ver personas de edad avanzada, sentados alrededor de las deterioradas jardineras, consumiendo el tiempo y observando al que pasa. En verano se antoja sentarse ahí a refrescarse un poco, pero el lugar esta atiborrado y es poco probable encontrar un sitio para descansar. Alrededor de esta plaza se encuentran un sinnúmero de cosas que comprar, entre ellas bebida y comida.

---

## CAPÍTULO 2

MIRADAS DE LO PÚBLICO: IDENTIDAD, OCIO Y FRONTERA  
una perspectiva interdisciplinar en Ciudad Juárez y Bogotá

**Figura 8.** Plaza de Armas vista desde avenida 16 de Septiembre



**Fuente:** Imagen propia, capturada en verano de 2017

Algo evidente es que el centro de Ciudad Juárez fue y seguirá siendo el lugar del consumo, con ello podemos entender quién es quien, en esta sociedad del consumo, el dueño de un salón de baile, un joven que frecuenta esos lugares, una ama de casa preocupada desde su hogar por los acontecimientos que ve por el televisor, un cantinero, un migrante, alguien que solo estuvo de paso en Ciudad Juárez, alguien que vive aún en la ciudad. Todas estas posibilidades del diario vivir son las que hacen un encadenamiento entre los sucesos y las dinámicas de la ciudad y que finalmente nos llevan a comprender las distintas realidades de la sociedad urbana.

## El espacio urbano fronterizo, comprensión, aceptación y diversión

La carga simbólica otorgada por el actor al espacio urbano en Ciudad Juárez no se restringe a la significación del territorio habitado. Cada espacio es representado, imaginado, apropiado, vivido y abarca aspectos como la interacción con otros actores urbanos, los acontecimientos ocurridos, los recuerdos en torno al sitio, las prácticas de los otros, los lugares, aromas, colores percibidos o recordados en conjunto, hacen inteligible la ciudad y facilitan ubicarse y construirla a nivel simbólico. Se trata de una realidad que se construye a partir de las interacciones con el otro, entonces se vuelve una interpretación.

En esta perspectiva de construcciones del espacio simbólico, los actores de cada ciudad afrontan la lucha de tendencias que modela sus deseos de ciudad, hay una distinción entre la ciudad que quisieran tener y plantean la posibilidad de tenerla. “La ciudad no es solamente espacio físico es una realidad material socialmente construida. La ciudad también es una construcción simbólica, la que realizan sus habitantes”. (Licona, 2012, p. 63).

Lo anterior nos lleva a pensar en la existencia de ciudades paralelas, es decir, una existencia de muchas ciudades simbólicas condicionadas a una ciudad material. Estas ciudades paralelas se construyen en el imaginario de las personas que habitan la urbe, a partir de los constantes intercambios que se efectúan en la ciudad fronteriza. El significado asignado a un espacio urbano es producto de la acción social de los habitantes y consecuencia de las relaciones entre los individuos, y de estos con y en el espacio, definiendo las formas de producción. Estas lecturas distintas otorgadas a una misma ciudad participan de condicionantes sociohistóricas, donde la ciudad del imaginario se liga a acontecimientos en los que se ha sido testigo de forma directa o indirecta, en ello intervienen las narrativas, estos acontecimientos se recrean una y otra vez, gracias a la interacción social.

Si bien existen un sinnúmero de afirmaciones en cuanto a la ciudad fronteriza, cada una de estas corresponde a una interpretación. Por supuesto que existió y existen las noches de fiesta, de embriagarse hasta caer, al igual que lo podemos encontrar en otras partes del mundo. Lo interesante aquí es la doble lectura que se genera en torno a estas prácticas, por un lado, se habla de lo positivo que puede ser el tener esta forma de vida, hablando del desarrollo de la ciudad y, por el otro, se tiene el pensamiento ligado a lo prohibido. ¿Por qué si hay ciudades que en su mayoría viven de ello, como la ciudad de Las Vegas en Estados Unidos, a Ciudad Juárez se le estigmatiza, y no recientemente, sino desde finales del siglo XIX, coincidiendo a su categorización como ciudad?

No corresponde a este trabajo dar respuesta a esta pregunta, porque se tendría que profundizar en cuestiones políticas, binacionales, geográficas y de poder económico de un país sobre otro para poder explicarlo. Este texto ha dado cuenta del contacto con personas que viven la ciudad, que la han experimentado en diversos momentos y de alguna manera, sin tratar de reivindicar la imagen de esta ciudad, es una invitación a indagar sobre las formas de vida de un lugar antes de juzgarlo, de abrir la mente para comprender las distintas lógicas de la cotidianidad en cada urbe del planeta. Y así, pensar que las ciudades no son segmentos de realidad, son conjuntos variados de formas de cambio constante y perpetuo.

## Referencias

- Balcázar Nava, P., González-Arratia, N., Gurrola Peña, M. & Moysén Chimal, A. (2007). *Investigación cualitativa*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1990). *Respuestas: Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Burke, P. (2001) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.

- Chávez Cano, L. (2009) *Análisis de la imagen urbana de Ciudad Juárez, caso de estudio: Puentes Internacionales* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, ciudad Juárez, México.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México, D.F.: Cultural Libre.
- Foucault, M. (1983). Afterword: The Subject and Power [Epílogo: el sujeto y el poder] En M. Foucault. *Beyond Structuralism and Hermeneutics*, (pp. 220-223). Chicago: Hubert Dreyfus and Paul Rabinow.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García R. (2013). *Diversiones decentes en una época indecente*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Giménez, G. (1996). *Territorio y Cultura. Estudios sobre las culturas contemporáneas* Recuperado de <http://redalyc.org/pdf/316/31600402.pdf>
- Giménez, G. (2009). Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera Norte*, 21(41), 7-28.
- Goffman, E. (1959) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Grueso Delfín, I., (2003) ¿Qué es el multiculturalismo? *El Hombre y la Máquina*, (20-21), 16-23.
- La Jornada. (4 de noviembre de 2019). Estados Unidos tiene muro impenetrable y poderoso, afirma Trump. *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2019/11/04/politica/01on1pol>.
- Licona, E. (2012). Construcción simbólica del espacio urbano. *Revista de antropología experimental*, (12), 62-75.
- Lindón Villoria, A. (2009) La construcción socioespacial de la ciudad. El sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. *Cuerpos, emociones y sociedad*, (1), 06-20.
- Niño Ramírez, Á. (s.f.). *Espacio urbano y sentido. De las teorías urbanas al semianálisis*. Bogotá: Universidad de los Andes.



- Padilla, H., & Pequeño, C. (2008). *Cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Pujadas, J. (1992). *El método biográfico, el uso de las historias de vida en las ciencias sociales*. Madrid: CIS.
- Rabotnikof, N. (2005). Los sentidos de lo público. En N. Rabotnikof. *En busca de un lugar común, El espacio público en la teoría política contemporánea*, (pp. 10-47). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez, A., & Chávez, L. (2013). *Cuerpos tatuados-Ciudades Graffitiadas*. Congreso Giro corporal llevado en la Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia.
- Rodríguez, Z. (1993). La sociología fenomenológica. En A. Schütz. *Hacia la fundamentación de una sociología del mundo de la vida*, (pp. 9-23). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Schütz, A. (1973). *La fenomenología del mundo social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Sennet, R. (1997) *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza editorial.
- Silva, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango.
- Tarrés, M. (2001). *Observar, escuchar y comprender*. México D.F., El Colegio de México.
- Uribe, J. (2011) *Cuerpos: entre la gestión del miedo y el placer*. Hermenéutica Corporal. Medellín: Funámbulos.

---

## CALLE, ESPECTÁCULO E IDENTIDAD

---

### DESDE EL *HIP HOP* DE BOGOTÁ<sup>15</sup>

---

John Jairo Uribe Sarmiento

#### Resumen

El presente capítulo discute el modo como el *hip hop* en Bogotá articula problemáticamente el espectáculo, la construcción identitaria y la movilización juvenil. En efecto, los *hoppers* se definen a sí mismos como *jóvenes calle* y a partir de esta identidad crean sus espectáculos como una estrategia para *crear conciencia* y enfrentar las condiciones de violencia y exclusión que viven. El capítulo da cuenta de las intersecciones y tensiones que ocurren entre la expresión, las identidades y el activismo político.

**Palabras clave:** movimientos juveniles, espectáculo, identidad.

#### Summary

This chapter discusses how *hip hop* in Bogota problematically articulates spectacle, identity construction and youth mobilization. Indeed, the *hoppers* define themselves as *young street* and from this

---

<sup>15</sup> El presente capítulo recoge y reelabora algunos apartes de la tesis doctoral Movimiento, calle y espectáculo. El *hip hop* de Bogotá, presentada al doctorado en Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia, por John Jairo Uribe Sarmiento (2017). Dicho doctorado aborda el análisis de las relaciones de poder desde diferentes perspectivas y niveles, superando los marcos restringidos del abordaje de la operación del Estado.

identity they create their shows as a strategy to “create awareness” and face the conditions of violence and exclusion that they live. The chapter gives an account of the intersections and tensions that occur between expression, identities, and political activism.

**Keywords:** youth movements, spectacle, identity.

## Introducción

*En realidad, mi mensaje va para la gente de la calle, la gente que ha convivido conmigo; mis mensajes van para ellos pues yo los represento, soy como la voz de todo lo que pasa ahí en la calle Mario Cantor<sup>16</sup>*  
(Perea, 1999, p. 90-91).

**E**l *hip hop* es calle, pero también es espectáculo e identidad, las canciones, grafitis, mezclas musicales o bailes *hoppers*, no solo narran los sucesos callejeros, la calle no es un simple tema trabajado para sus obras. Quien hace *hip hop* se esfuerza por *ser real*, esto es, por *ser calle*, por hablar *en y desde* ella. En esta dirección, se puede decir que su modo de ser, su identidad, se encuentra estrechamente ligada a la manera como se expresan, es decir, se encuentra articulada a lo que dicen, al cómo lo dicen, al por qué lo dicen, a la manera como interpelan a su público, a los escenarios que emplean y a los medios que usan. Así que esa identidad se encuentra estrechamente vinculada a la manera como los *hoppers* se ponen en escena, en últimas, al modo como esa expresión de la calle pasa por la elaboración de espectáculos, con su compleja relación entre productores, consumidores y objetos culturales.

Estos artistas se definen a sí mismos como *guerreros urbanos*, tal y como lo menciona Poeta<sup>17</sup>: “Soy calle [...] soy supervi-

<sup>16</sup> Mario Cantor, *Che Guerreo* es Cantante -MC- y bailarín -B-boy- y cuenta con una larga trayectoria en el *hip hop* de Bogotá.

<sup>17</sup> *Poeta* es grafitero y MC. Su chapa, su mote, o pseudónimo, expresa su capacidad para hablar, improvisar y componer. Para el momento de la entrevista (27

vencia a través de la mente” (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2011). Emplean el *rap*, los grafitis y el *break dance* como su estrategia de creación de sentido y movilización cultural, creando una música que se compromete a revolucionar las mentes, a enfrentar la exclusión y las violencias, construyendo así puentes entre el universo informal del rebusque, el consumo de sustancias psicoactivas y el crimen, de un lado, y los escenarios formales de la política pública, la participación ciudadana y las industrias culturales, del otro. Debe subrayarse que estos puentes son problemáticos en la medida en que las voces que se levantan para reivindicar sus propios puntos de vista, expresar sus frustraciones y proyectos, se pueden convertir en mercancías culturales orientadas al entretenimiento del público. También es necesario recordar que el *hip hop* ha crecido como una propuesta lúdica en las calles, las fiestas, los conciertos, de modo que, incluso, las voces críticas que pretenden revolucionar las mentes apelan a esa dimensión festiva que los coloca en el ámbito de las industrias de la diversión, haciendo de lo lúdico una acción política.

En efecto, sus presentaciones no se concentran en los teatros, discotecas o centros comunitarios, sino que también se desarrollan en las esquinas, en los parques, en los callejones. Muchos de estos eventos callejeros rompen con la separación tradicional entre los artistas y el público, de modo que *productores* y *consumidores* pueden intercambiar sus papeles, pues unos y otros pasan al centro para cantar, pintar o bailar, o, si lo prefieren, se mantienen en el ruedo como espectadores que califican a quienes se presentan. En el *hip hop* la calle se narra sí misma, constituyéndola como territorio de expresión política. Así que, en sus eventos, los *hoppers* plantean tanto su modo de ver y estar en su mundo social,

---

de octubre de 2015) se desempeñaba como Consejero Local de Planeación de la localidad cuarta de San Cristóbal, en una labor voluntaria que se refiere a la construcción de la metodología de participación ciudadana para la formulación y seguimiento del Plan Local de Desarrollo de dicha localidad. Los sectores sociales y poblacionales eligen a estos consejeros a partir del Acuerdo 03 de 2011.

John Jairo Uribe Sarmiento

como su propia historia, su particular interpretación de los conflictos y oportunidades que enfrentan.

Pero la calle también es penuria, crimen, exclusión. En ella se manifiestan tanto las condiciones estructurales de producción y reproducción de la pobreza urbana, como las dinámicas sociales a partir de las cuales los excluidos son *convertidos* en objeto de operaciones de control, es decir, en objeto de políticas públicas, y, en el peor de los casos, en objetivos de grupos de matanza que pretenden *limpiar* las calles de indeseables (Perea, 2015).

De modo que sus canciones no solo hablan de las injusticias sociales, sino que encarnan las voces de delincuentes, prostitutas y drogadictos. En este sentido, ser *hoppers* también implica enfrentar todas estas condiciones adversas a través de la creatividad: sus espectáculos son estrategias de trabajo y de movilización cultural que se emplean tanto en las paredes y el transporte público, como en teatros, producciones disqueras, peluquerías y almacenes de ropa y música. Los *hoppers* suben al transporte público y cantan para obtener ingresos, pero también se preocupan por provocar una reflexión en sus escuchas, de modo que, a un tiempo, su espectáculo pretende divertir, crear consciencia y generar dinero.

En tanto actores de la calle, los *hoppers* también se relacionan con instituciones públicas que promueven políticas juveniles y culturales que están interesadas tanto en reconducir las fuerzas que hacen peligrosas a las calles, como de promover artistas en los circuitos de producción cultural. Así, por ejemplo, el 5 de junio de 1995 el *hip hop* se toma por primera vez la Plaza de Bolívar en Bogotá. Esta vez el concierto tuvo el propósito de detener la muerte de cientos de jóvenes de los barrios populares que han caído a manos del exterminio social, que veía en ellos *cuerpos peligrosos* que debían eliminarse<sup>18</sup>. Miles se congregaron para *Rapear*

---

<sup>18</sup> El exterminio o la matanza social alude a un complejo proceso en el que diversos actores *estigmatizados* son eliminados, bajo el silencio del Estado, la Academia o de los actores locales. El informe del Centro de Memoria Histórica preparado

por la Vida y plantear “en voz alta [...] que a pesar de las adversidades están empeñados en salir adelante y lograrse un mejor futuro” (*RAP-tada* la Plaza de Bolívar, 1995)<sup>19</sup>, tal y como lo recoge el periódico El Espectador. Este evento simboliza el tránsito de los grupos de *rap* al escenario nacional, un salto que va desde las esquinas de sus barrios hasta los periódicos de circulación nacional, las oficinas de las entidades encargadas de las políticas públicas y las grabaciones y producciones de obras musicales que viajarán por Europa (Uribe, 2017). En esta fecha los jóvenes-calle del *hip hop* se convirtieron en protagonistas públicos, cumplieron un sueño: se visibilizaron, dijeron en voz alta aquello que murmuraban en las esquinas.

Los jóvenes *raptan* la Plaza de Bolívar como resultado de un complejo proceso de acercamiento, negociación y discusión con funcionarios y organizaciones populares que encontraron en el *hip hop* una propuesta juvenil que simbolizaba la capacidad de los jóvenes populares para convertir las calles en escenario de creación y disfrute, en contravía de la imagen del sicario, del joven capaz de hacer proezas para asesinar a sus víctimas, de quien vive para dar muerte y, finalmente, muere bajo la ley de la calle<sup>20</sup>. Cantar o hacer *break dance* dejó de ser una actividad para divertirse y se convirtió en una estrategia de expresión y acción juvenil al punto que el *rap, rhythm and poetry* (según algunos de los cultores del *hip hop* en la ciudad), se convirtió en “revolución artística popular”.

---

por Perea (2015) da cuenta de las mediaciones que “justifican” esa mal llamada “limpieza social”. Más adelante se amplía la discusión al respecto.

<sup>19</sup> Este fue el eslogan del evento organizado por la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia. Esta noticia fue obtenida durante la entrevista a *Mathiz* el 27 de septiembre de 2011 y hace parte del archivo de Intermundos. Más adelante se presenta una reseña del artista y de la organización.

<sup>20</sup> Sobre el modo como las primeras políticas públicas definen a los jóvenes y a sus problemas ver Uribe (2001) y Segovia (S.F.). Sobre la imagen del sicario ver Salazar (1991).

El *hip hop* no llegó a Bogotá como una *cultura* que pretendía revolucionar las mentes. A mediados de los años 1980, películas como *Beat Street*, pusieron de moda al *Break Dance* que se bailó en discotecas, así como en la ciclovía, en las esquinas y en los parques. Era una música para las fiestas que les permitía a sus practicantes medir sus destrezas, motivados por ganar concursos televisados, como *Baila de Rumba*. De hecho, los *Bone Breakers*, el grupo más importante de la época logra grabar comerciales para promocionar productos juveniles (Uribe, 2017). Este *boom* comercial dura unos años cuando otras músicas se convierten en protagonistas de las pistas de baile y los concursos juveniles (como el rock en español y el merengue). Sin embargo, muchos cultores del *break dance* se siguen reuniendo y ensayando. Cantan sus primeros temas en inglés y luego hacen sus primeras canciones en español, ahora inspirados en las problemáticas cotidianas. Los *hoppers* adquirieron una nueva visibilidad construyendo un relato de lo que son, de sus preocupaciones y de la ciudad que quieren construir. Con todo, esta articulación ha sido compleja, cargada de mal entendidos, desencuentros y tensiones sociales.

Hay que decir que estas voces, músicas, pintas y bailes no se limitan a la audiencia inmediata que asiste a sus eventos, se articulan a espectáculos masivos, a medios de comunicación, a empresas disqueras y a redes sociales, esto les permite conectarse con consumidores de muchos lugares del mundo, así como con públicos informados, académicos, organizaciones y causas sociales locales, nacionales e internacionales. Así que su identidad tiene un pie en el mundo global de las industrias culturales, y otro en las grietas y el polvo calles locales. Pero esta no es la única tensión que impulsa a los *hoppers* a hablar en y desde las calles. Su arte no solo pretende entretener, sino que busca *crear conciencia*, cambiar las cosas. Así que la calle, como se verá más adelante, sirve de escenario para el rebusque, el entretenimiento y la reivindicación social.

---

### CAPÍTULO 3

## Estrategias metodológicas

La investigación se desarrolló desde un enfoque etnográfico-reflexivo, es decir, que privilegió el trabajo de campo (combinando diferentes estrategias de recolección de información) y las voces de los actores, en cuyo caso se asume la investigación como un proceso de interacción entre los sujetos y el investigador (Guber, 2001). Se escogió este enfoque porque se adecúa a la necesidad de establecer las lógicas de acción de los actores, permite identificar el modo como ellos dan cuenta de su experiencia. En este sentido, las entrevistas, observaciones y registros de campo de diverso tipo, se orientaron hacia la reconstrucción de las coordenadas de sentido que los actores dan a su quehacer. De otro lado, en la medida en la que colocó el énfasis en la interacción entre el investigador y los sujetos, obligó a reconsiderar los supuestos del investigador, supuestos que no solo obedecían a sus perspectivas teóricas o académicas, sino que suponían un abordaje de la manera como la posición social de este último se colocó en juego a la hora de interpretar los datos obtenidos. Esta perspectiva trasciende la perspectiva etnográfica tradicional que tiende a convertir las vidas de los otros en meros objetos de observación, reduciendo el papel de los otros al de *testimoniantes* que se limitan a la narración de hechos, ideas o mitos (Rosaldo, 1991).

En este sentido, la etnografía reflexiva parte de la idea de que los sujetos contribuyen a construir su propio mundo y que el investigador es otro sujeto más que al preguntar, observar e interactuar con quienes participan de la investigación, también reelabora su propia concepción de mundo. Sin embargo, los resultados no deben reducirse a una mera colección de anécdotas ordenadas alrededor de las preocupaciones del investigador. En este sentido, el investigador puede discutir con los sujetos participantes sus propias motivaciones, intereses, dudas e interpretaciones.

Para dar cuenta del *hip hop* se articularon diferentes estrategias de recolección y examen de la información: análisis de las

canciones para identificar los discursos entendidos como estrategias de enunciación (cómo se define quien canta, cómo interpela al público); análisis de videos para identificar elementos centrales de la manera como se ponen en escena; etnografía de eventos para identificar relaciones y tensiones entre los *hoppers* y entre ellos y otros actores; entrevistas a profundidad con *breakers*, *raperos*, *grafiteros*, *DJ*, así como análisis de prensa, de *flyers* (volantes, publicidad de eventos) para establecer cómo han vivido su proceso en el *hip hop*, cómo evalúan tal proceso, cuáles son los eventos que consideran claves, cuáles son los logros y dificultades que han enfrentado. Es decir, cómo han ido construyendo su identidad, cómo han enfrentado su contexto y cómo narran su relación con otros actores; y de archivos personales facilitados por líderes de organizaciones *hoppers* en el que se revisaron *flyers*, fotografías, plegables, revistas de *hip hop* y noticias.

La revisión de esos archivos hizo parte de las entrevistas a profundidad o de largas conversaciones sobre el *hip hop*. Este material se empleó para problematizar las observaciones y las entrevistas obtenidas, o para enfatizar temas tratados por los entrevistados, como la participación de las entidades en los conciertos de mediados de los años 1990. Además de las entrevistas realizadas a los *hoppers* se adelantaron otras dirigidas a funcionarios encargados de la formulación y ejecución de las primeras políticas públicas de juventud en la ciudad y se revisaron los documentos de la época relacionados con tales políticas, con el propósito de identificar otras perspectivas sobre el contexto y las relaciones desarrolladas entre unos y otros.

Debe decirse que el proyecto de investigación pretendía reconocer las relaciones de poder y las resistencias involucradas en el quehacer *hoppers*, pero una vez sistematizada la información obtenida, se evidenció lo inadecuado de una lectura dualista que entendía al poder como expresión de lo éticamente incorrecto y las resistencias como lo adecuado. La información recolectada rebasó esta lectura en la que el investigador se había empeñado en justificar sus supuestos. Así, por ejemplo, el papel del espec-

táculo (de las presentaciones, de hacerse visible, pero también de adquirir reconocimiento y admiración) se volvió problemático, pues inicialmente este se había entendido como un instrumento de dominación cultural que promovía el proyecto capitalista contemporáneo, pero el hecho de que a través de este los *hoppers* se definieran y pretendieran movilizarse obligó a una relectura del material y al desarrollo de nuevas entrevistas.

Las entrevistas se desarrollaron con el apoyo de *Che Guerrero*, un *breaker* y *MC* que se inició en el *hip hop* desde la primera mitad de los años 1990. Su participación en la investigación facilitó la construcción de relaciones de confianza que llevaron a la revisión de los archivos personales y registrarlos fotográficamente. Con *Che* se elaboró un listado de los *hoppers* de mayor trayectoria, se establecieron contactos, se realizaron las entrevistas y se conversó sobre la historia del *hip hop* en la ciudad. Se contactaron y entrevistaron escuelas, artistas y grupos de la mayor parte de la ciudad. Se participó en varios de sus eventos y se apoyó el Victoria *JAM* (un evento organizado por el propio *Che Guerrero*) como co-organizador. Este recorrido ha permitido problematizar la movilización cultural impulsada por el *hip hop*, desde y a través del espectáculo, como se verá a continuación.

## La identidad como política de la calle

*Por estar en la calle nosotras somos perras, ellos son ñeros Dikma y Xiomara*  
(Citado por Osorio, 2009, p. 16).

El espectáculo como parte de la industria del entretenimiento contribuye a la construcción de una identidad del *hopper* ambigua y ecléctica en el que se mueve el deseo, la precariedad, el reconocimiento y la visibilidad, todo esto en el marco de una forma de actuación política.

Vale decir que el carácter ambiguo del *hip hop* se evidencia a través de dos fenómenos interrelacionados. De un lado, las tensiones que emergen de los vínculos entre el entretenimiento, la expresión *real* de las calles y las reivindicaciones. De otro lado, se encuentra el hecho de que, si bien el expresar las calles a través del espectáculo causa problemas, sin este último, sin el espectáculo, los *hoppers* no se harían visibles (como lo evidencia el citado evento del 5 de junio de 1995). En otras palabras, sin esas tensiones y articulaciones entre la calle, la identidad y el espectáculo, no sería posible reconocer el meollo del proceso que anima y limita al *hip hop*. Ahora bien, esta ambigüedad no responde a la mera dinámica interna de los *hoppers*, se articula a un contexto también contradictorio.

Como se lee en el epígrafe, la calle es un lugar por el que circulan los estigmas: ellos son ñeros, ellas perras, peligrosos o indeseables. Las voces de las calles deben lidiar con esta condición, con este señalamiento que los convierte en objetivo de diversos mecanismos de *ortopedia social*, es decir, de corrección de comportamientos desviados: algunas propuestas invocan la educación y la gestión cultural (como las políticas públicas), otros simplemente acuden a la eliminación directa según la vieja consigna de que “los árboles torcidos deben cortarse” (Perea, 2015, s. p.). En todo caso, la construcción de una identidad *hoppers*, en el contexto de estigmatización de los actores de la calle, implica una dinámica compleja en la que es necesario *desmarcarse* del estigma, esto es, construir una imagen positiva de sí mismo. Sin embargo, los *hoppers* han ido más allá, procuran describir su mundo, empleando el lenguaje de la propia calle, sin maquillajes:

Yo sé que yo soy de otro planeta

### CAPÍTULO 3

Yo no pertenezco a esta mierda  
 La gente se llena de odio y de odio mi alma se alimenta  
 Yo sé que no soy de este mundo  
 Soy extraterrestre coletó  
 Soy el de los pasos sin rumbo.  
 (Loko Kuerdo, 2011)

Como se lee, *Loko Kuerdo* se define a sí mismo en esta canción como *coletó*, como consumidor. A su alrededor crece el odio que lo alimenta. De este modo la realidad de las calles se expresa: las angustias de los adictos, de los matones, de las prostitutas, de los ladrones, en fin, de los que sufren, se toman el escenario. Pero en sus voces no solo aparecen los personajes estigmatizados, sino que en ellas emergen diversos llamados a la lucha y a la transformación cultural, de tal suerte que el *hip hop* es la *ciencia que promueve la conciencia*.

El espectáculo es un mecanismo que gestiona el deseo, promoviendo estilos de vida, creando imágenes de la sociedad y orientando la vida cotidiana, de modo que el espectáculo contribuye a reproducir el orden social. Así, las experiencias y expresiones se convierten en mercancías (Debord, 1978) a través de una multiplicidad de mecanismos culturales que involucran a los sujetos en las lógicas del deseo (Perea, 2008). En esta dirección Lazzarato (2006) ha acuñado la noción de *noopolítica* para señalar el gobierno de los demás a través de técnicas de gestión del deseo. Castro-Gómez y Restrepo (2008) plantean que “se trata en la producción de un mundo que nos subordina pero que al mismo tiempo deseamos”. Esas *mercancías* promovidas por el espectáculo son cuestionadas por diversos actores sociales que logran crear propuestas transgresoras o provocadoras (Farrar & Warner, 2008). Así que en la tarima los *hoppers* lanzan arengas: “Tenemos

que hacernos y pararnos duro. ¿Qué pasa?, ¿dónde está el rap?, ¿estamos haciendo un rap de *distrabe*<sup>21</sup> o qué?”.

Los *hoppers* construyen un discurso (sus canciones) y un quehacer (conciertos, asaltos creativos, escuelas, producciones musicales y grafitis) reivindicándose como jóvenes-calle que han accedido a las tarimas, así que en este territorio del espectáculo dan batalla para transformar los modos de pensar de su público:

Recuerda que el *hip hop* es el que crea las conciencias del parche, de la esquina, que defiende un grupo de creencias; que esta es la cultura que prepara las revoluciones con un poco de ciencia, prepara las mentes para las soluciones<sup>22</sup>.

Pero este esfuerzo por expresarse a través de conciertos es plural y complejo, en el que pugna lo *comercial* orientando el *hip hop* hacia el mercado: “Flaca, tírame un hueso/ yo quiero de eso/ Ella dice que no le daré a comer a perros”<sup>23</sup>. Se trata de temas que buscan entretener al público apelando, por ejemplo, a estereotipos sexistas o a la idea de que la violencia entretiene. Estas propuestas no se pueden entender como una mera desviación o como una simple corrupción del *hip hop*, expresan el interés por hacerse visibles y por generar ingresos, una intención que se articula al meollo del espectáculo *hopper*. Así que los grupos se posicionan de diversas formas: muchos priorizan el carácter *revolucionario*, otros se acercan a la *farándula*, otros más se esmeran por participar de

<sup>21</sup> *Distrabe*: entretenimiento, goce, despreocupación, alude a la acción de distraerse, *des-complicarse*. Estas expresiones fueron planteadas por el grupo Estilo Bajo durante el evento Hip Hop al Parque de 2013. Esta presentación se puede ver en: AZ (9 de noviembre de 2013).

<sup>22</sup> Presentación de Estilo Bajo en Hip Hop al Parque 2013. Ver: AZ (9 de noviembre de 2013).

<sup>23</sup> Tomado de la canción *Flaca Tírame un Hueso* por *Jiggy Drama* un *hopper* que ha realizado propuestas de este tipo, así como música que critica a los medios de comunicación, a los políticos, a la guerra. El video de esta canción se puede ver en: *Jiggy Drama* (2010).

un mercado subterráneo donde pueden plantear su propuesta y comercializarla entre un público conocedor.

Entonces, los vínculos entre espectáculo, la calle y la identidad no son transparentes, es decir, los *hoppers* no solo desarrollan los conciertos como una estrategia para transformar las mentes, sino que se enfrentan a la lógica de la producción y de la comercialización que los *usa* para crear esferas de mercadeo, para aceitar las industrias culturales. *Hip hop is dead* es la primera frase de un breve artículo (Gosa, 2009) que presenta un balance pertinente para el presente debate sobre la identidad y el espectáculo: de un lado, se encuentran aquellos que rechazan la idea de que el *hip hop* es político y consideran que su fuerza emancipadora ha quedado atrapada en la industria del entretenimiento, de modo que los hombres blancos (aquellos que controlan la industria) son quienes definen qué se dice y qué se hace en el *hip hop*; al otro lado de la discusión se ubican quienes consideran que aún pervive el carácter político que impacta las dinámicas identitarias de los jóvenes negros de Estados Unidos.

De acuerdo con Gosa (2009), este género musical se encuentra encerrado en una espiral consumista que refuerza estereotipos violentos y machistas del *gueto*, sin embargo, las críticas olvidan que la crisis no solo corresponde al universo *hopper*, sino a la sociedad estadounidense en su conjunto. Oliver (2006), por ejemplo, argumenta que las imágenes que promueve el *hip hop* son problemáticas porque estas sirven para glorificar un comportamiento masculino que se basa en la explotación del otro para lograr éxito material, de modo que se promueve la violencia como una forma de resolver las disputas, así como la persecución de relaciones sexuales indiscriminadas. Para este autor, muchos críticos (e incluso defensores) subestiman los esfuerzos de los *hoppers* por construir una imagen positiva.

El espectáculo no solo señala aspectos del universo *hopper*, sino que apuntan hacia el modo como se desenvuelve la sociedad bogotana, al modo como el orden social se reproduce. Concebir al *hip hop* como movimiento juvenil implica reconocer que su ac-

tividad no está encaminada a la conquista del Estado, sino que defiende y promueve otro tipo de sociedad; implica colocar en el centro de la cuestión el problema de la identidad (Touraine, 2006). Esta definición de la actividad *hopper* supone dos elementos centrales: primero, su quehacer supera el plano político y se despliega en espacios propiamente sociales; segundo, este se desarrolla en un campo cultural e histórico dado, de modo que empleará los medios y oportunidades que el contexto le permite, construyendo una identidad y un quehacer en constante tensión con su espacio social.

La ambigüedad del *hip hop* se vincula entonces, al papel del espectáculo que, a un tiempo, se constituye en herramienta de ordenamiento social y, a su vez, se constituye en una oportunidad de transgresión.

### Políticas públicas juveniles y *hip hop* en los años 1990: el control del peligro y promoción de capacidades

Las siguientes páginas profundizan en el análisis del entorno social e institucional de los años 1990: ¿cómo definieron las políticas públicas a los jóvenes?, ¿qué tipo de relaciones construyeron?, ¿cómo respondieron los jóvenes a las definiciones y propuestas institucionales?, y, sobre todo, ¿cómo contribuyeron estas definiciones, relaciones y respuestas a la constitución del *hip hop* bogotano?

El Consejero Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, durante un discurso de apertura del seminario taller “La Juventud y la Constitución de 1991” (6, 7 y 8 de noviembre de 1991), mencionó que los jóvenes fueron capaces de levantarse “en medio de la más sangrienta y de las más violentas campañas políticas que recordamos” para encender una luz de esperanza (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1993, p. 5). En efecto, como plantea el consejero, a finales de los años 1980, la guerra contra Pablo Escobar había convertido a Bo-

gotá en escenario de terror, con bombas y asesinatos de policías, magistrados, ministros y candidatos presidenciales. Para entonces, los jóvenes organizan una marcha del silencio y promueven la *séptima papeleta*, una iniciativa que contribuyó a la convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente. Estas dos caras de la moneda (sicariato y movilización social) se constituyen en los primeros ingredientes que configuran el quehacer de las políticas de juventud: ¿cómo lograr que los jóvenes sean capaces de *salvarse* a sí mismos, superando la ola de terror que azota al país, *salvando*, al mismo tiempo, a todos? El Consejero Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, recordando el discurso de posesión del presidente Gaviria, plantea el problema en estos términos: “[...] nuestro compromiso no es salvar a la juventud porque ella tiene siempre el vigor para salvarse sola, sino, por el contrario, crear las condiciones para que la juventud pueda salvar a Colombia” (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1993, p. 45).

Los jóvenes, se hicieron visibles como protagonistas de la guerra. Esta imagen se constituyó en el motivo clave para generar la primera institucionalidad encargada de la formulación de políticas públicas juveniles, todo ello de la mano del Programa de Naciones Unidas para la Fiscalización Internacional de las Drogas. El reto de las políticas es lograr que los jóvenes se alejen de las calles (donde corren peligro y desperdician sus fuerzas), y se dediquen a salvar el país, tal y como lo han hecho aquellos que encendieron la luz para conducir al país a una nueva Constitución. En un contexto de violencias en el que los jóvenes son instrumentalizados, la retórica que animó las primeras las políticas los presenta (y representa) como *salvadores*, evadiendo a su vez la responsabilidad gubernamental de ahondar en el asunto, *respondiendo con pañitos de agua*. Las Casas de la Juventud se constituyen en una apuesta por lograr que los jóvenes *marginados* se constituyan en actores del desarrollo: “La juventud está llamada a convertirse en un actor social dentro de la democracia participativa cuyas bases

establece la Constitución de 1991” (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1992, p.19).

Se requiere prestar especial atención al modo como las políticas públicas recrean y emplean un lenguaje particular para definir a los jóvenes, establecer sus problemas y plantear soluciones; es decir, es necesario identificar cómo *traducen* al quehacer burocrático las demandas de los propios jóvenes, así como los temores y esperanzas de quienes se preocupan por la situación del país (académicos, medios de comunicación, etc.). Un ejemplo de esta traducción lo ofrecen las Casas de la Juventud, construidas como producto del proyecto UNCDF/COL/91/665. El proyecto se denominó “Fortalecimiento de estrategias preventivas con jóvenes en riesgo de vincularse al problema de las drogas”. Inicia en 1991 y se prorrogó en 1994 hasta 1998 (Ministerio de Educación & UNCDF, 1999). Estas se constituyen en una herramienta de acceso a los jóvenes desde la perspectiva de la prevención integral. En síntesis, las Casas emergen como una suerte de antídoto contra la calle para que los jóvenes puedan: “construir una identidad y organizarse para fortalecerse como sujetos ante la sociedad” (Ministerio de Educación Nacional & UNCDF, 1999, p. 11). En otras palabras, en estos documentos se asume que las calles ahogan a los jóvenes, en ellas estos se pierden de sí mismos y extravían su camino como actores sociales. Esta retórica de las Casas de Juventud y de las políticas públicas sintetiza el esfuerzo biopolítico al que se somete a los jóvenes (Acosta, 2015), al esfuerzo por reconducir sus fuerzas vitales hacia las esferas *productivas* (el emprendimiento, el trabajo, la familia, etc.) de la sociedad.

En este contexto de oposición entre los jóvenes-peligro (en las calles) y los jóvenes-activistas (en las Casas Juveniles), emergen los conciertos distritales de *hip hop*, *Rapeando por la Vida* o *Hip hop Hurra* (en 1995), eventos que contaron con el apoyo de la Alcaldía (como se puede apreciar en la fotografía de la carátula del CD que a continuación se reproduce):

### CAPÍTULO 3

**Figura 9.** CD del festival Hip Hop Hurra

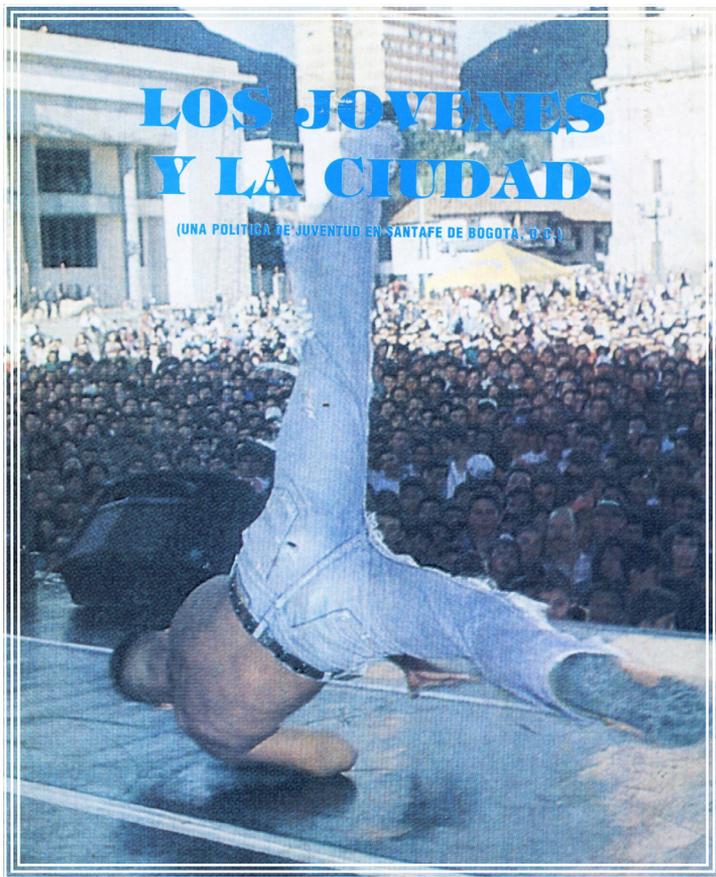


**Fuente:** Capturada en entrevista realizada a Mathiz el 27 de septiembre de 2011

Un símbolo de este proceso es la portada del Documento Plan Distrital de Juventud en el que se presenta una fotografía del concierto en la Plaza de Bolívar de 1995; Omar *BamBam*<sup>24</sup> aparece bailando allí. Se trata de un espectáculo que vincula tres elementos: 1) la política pública, 2) un público constituido por jóvenes-calle y 3) una acción contra el exterminio.

<sup>24</sup> La fotografía se obtuvo del archivo de Omar Bam Bam durante la entrevista realizada el 29 de septiembre de 2011.

**Figura 10.** Portada de la primera política pública de juventud de Bogotá



**Fuente:** Capturada en entrevista realizada el 29 de septiembre de 2011 a Omar Bam Bam

Este evento fue convocado por la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, así como por la Consejería Distrital de Asuntos Sociales y el Programa de Naciones Unidas para la Fiscalización Internacional de las Drogas, como se puede leer en el volante promocional:

### CAPÍTULO 3

**Figura 11.** Volante publicidad: El Rap se toma la Plaza de Bolívar

**EL RAPP SE TOMA LA PLAZA DE BOLIVAR**

**RAPIANDO POR LA VIDA**

“ No te la pierdas ”

JUEVES 9 DE JUNIO 2:00 P.M.

**INVITAN:**

- \* GOTAS DE RAP
- \* RAZA GANSTER
- \* CONTACTO RAP
- \* ETNIA RASTA
- \* DOBLE KEY
- \* REYES DEL RAP
- \* PELIGRO SOCIAL
- \* OTRA VIOLENTA CREACION
- \* TIEMPO DE RAP
- \* LECCIONES DE MIEDO
- \* INCOGNITA RAP
- \* ALIANZA HIP - HUP

(DE MEDELLIN)

CONSEJERIA PARA ASUNTOS SOCIALES  
ALCALDIA MAYOR  
SANTAFE DE BOGOTA

UNDCP

CONSEJERIA PRESIDENCIAL PARA LA JUVENTUD, LA MUJER Y LA FAMILIA

Informes Tels: 283 34 27  
284 45 57

**Fuente:** Toma propia, capturada en entrevista realizada el 29 de septiembre de 2011 a Omar Bam Bam

El evento tuvo cierta resonancia en los medios de comunicación: El Tiempo, El Espectador y la Revista Cambio 16, publicaron fotografías y entrevistas alusivas. Esta última publicó en su número 55 (junio 27 – Julio 4 de 1994) un artículo titulado *Poesía del Asfalto* que hace una breve crónica del concierto y presenta fragmentos de una canción titulada “El gueto y el Frac” de Etnia Rasta y de una entrevista a su líder, ATA.

La canción que citan dice:

Te cuento ahora una realidad  
La parte baja de la sociedad  
Tú que la miras desde la cúspide  
No la conoces  
Te la contamos con nuestras voces.  
(Revista Cambio 16, 1994)

John Jairo Uribe Sarmiento

El artículo menciona que el *rap* se ha tomado las calles de los barrios populares cantando su realidad. El entrevistador pregunta a ATA si esta música es exclusiva de los negros. Él responde: “Sí [...] el *rap* es música de negros y nosotros los jóvenes del sur somos negros de corazón, ya que hemos sido esclavizados y marginados por la sociedad” (Revista Cambio 16, 1994).

En los conciertos y en las notas periodísticas que le hacen eco emerge un diálogo clave entre la calle y el público que complejiza la imagen del joven-peligro: de un lado, los jóvenes que se reconocen como parte de una experiencia compartida a través de la estética *hip hop* (tenemos el corazón negro y hacemos música negra); del otro, la calle como un lugar de creación, a pesar de su carácter agobiante y destructivo. Esto ocurre como efecto de otros dos procesos interrelacionados: 1) los conciertos simbolizan ese tránsito entre el joven-peligro y el joven-activista, tan propio de las primeras políticas de juventud en Colombia, de modo que en el escenario los *hoppers* presentan su experiencia, su estética de las calles, como una acción de prevención del consumo de drogas y como un esfuerzo por responder ante el exterminio social, 2) esos conciertos permiten a los jóvenes *hoppers* expresar su antagonismo contra las políticas, los políticos y las instituciones involucradas:

En sus raíces, estos primeros eventos eran esencia, eran revolución, eran cambio, eran pueblo, eran un mensaje durísimo, un mensaje que inclusive criticaba a los mismos co-financiadores que estaban ayudando a este proceso y eso empezó a molestar, empezó a incomodar. (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013)

Vale decir que aquí no se evalúan las políticas públicas de juventud, en tanto que no se pretendió establecer si estas cumplieron sus objetivos, o si fueron adecuadas la formulación del problema, la construcción de soluciones, la institucionalidad

encargada, las metodologías o los recursos empleados<sup>25</sup>. Se buscó ofrecer elementos de juicio que permitan establecer el contexto en el que el *hip hop* se constituye en un actor público a mediados de los años 1990.

En este sentido, una primera consideración se refiere al carácter de lo público implicado en las políticas. Por ejemplo, Henao (2003) entiende que este emerge de la interacción entre los ciudadanos y el Estado:

El ámbito de lo público es el campo de las interacciones e interpelaciones en el que los individuos adquieren el carácter de ciudadanos, en el que los ciudadanos individuales, por sí mismos o a través de los voceros de sus organizaciones, hacen política y hacen las políticas. (p. 3)

Pero en el caso de los *hip hoppers*, lo que está en juego no es solo su relación con el Estado (si este ofrece los recursos que ellos desean), sino que se encuentran involucradas las disputas por el sentido mismo del *hip hop*. Se trata de un proceso que pasa por el *reconocerse*, recreando una estética, un *sentir común* (en el sentido que le da Maffesoli (2007) al concepto de estética: un sentir colectivo) que no corresponde a las lógicas estatalizadas, burocratizadas (en palabras de Nancy Fraser, *burguesas*<sup>26</sup>) y que se proyecta como un espacio contra-público cuya interacción problemática es necesario captar. Sin embargo, esta relación entre lo público y lo contra-público debe matizarse, ya que es posible caer en las lecturas sesgadas del *hip hop* que lo definen como una resistencia y simplifican su dinámica. Existen complejas transacciones entre lo *oficial* y lo *contracultural*, al punto que se evidencian confrontaciones y complicidades, así como transacciones y rechazos.

<sup>25</sup> Para leer evaluaciones de política pública en Bogotá ver, por ejemplo, Peña (2008), Sarmiento (2000) y Forero (2009) y para una lectura de lo ocurrido en materia de juventud para América Latina, Rodríguez (1999).

<sup>26</sup> Ver Fraser (1991 y 1995).

## **Crítica social desde el gueto: la cuestión de la conciencia que pretende el hip hop**

Guerreros de las rimas dirigen sus dardos a los políticos, a los medios, al Estado. No basta con sobrevivir, se apuesta por transformar la calle y para ello apelan a la denuncia. A continuación, se presenta un análisis de las canciones con contenido *crítico* del *hip hop* bogotano. Existen otros tipos de canciones, como las que relatan las experiencias *oscuras* de la calle, las que narran la propia historia del *hip hop*, o las de amor. Para la selección de las canciones se construyó un listado de ochenta y nueve temas que constituyen una panorámica aproximada del tipo de propuesta narrativa del hip hop en Bogotá. Estas fueron destacadas por los entrevistados que participaron en la investigación o sonaron en el Festival *Hip Hop* al Parque.

Estos temas se clasificaron de acuerdo con su tema central en cuatro categorías: 1) vivencia subterránea, 2) crítica social desde el *gueto*, 3) memoria crítica del *hip hop* y 4) amor-desamor. Aquí se recoge, como se dijo, la segunda de estas categorías.

La enfermedad de esta enferma sociedad  
todo tiene precio, precio para una amistad.  
La noche para pecar  
pecar para confesarme y darme cuenta de que la iglesia es  
un negocio rentable.  
(ZEHTYAN, 2010)

Esta actitud no solo cuestiona a instituciones, también se dirige a todos: Abunda la mentira en este mundo sin conciencia / donde los más picados solo viven de apariencias. / La indiferencia se ha tomado a mi país / la guerra y la violencia no nos dejan sonreír (*Profeta MC*, 2009).

Las letras son elocuentes al cuestionar aquello que los propios *hoppers* denominan la sociedad: su violencia, sus formas

de exclusión y dominación, sus valores. En este caso se trata de asumirse como *ser consciente*, no solo por la reflexión sobre la realidad, sino por el esfuerzo de desnudar el padecimiento que han experimentado. Aquí el *hip hop real* adquiere un significado amplio: no solo se trata de expresar la crudeza de la calle, sino de dar cuenta de aquellos aspectos que son menos evidentes de dicha realidad, precisamente, de desnudarla.

La injusticia no se debe solo a la acción de los políticos sino al comportamiento de los propios ciudadanos. En esta línea de expresión, vale la pena detenerse en la canción “Acciones sin respuesta” de Diana Avella y Lucía Vargas: “¿A quién se le atribuye las respuestas negadas? / ¿A quién se le pregunta por qué no pasa nada?”. Luego las artistas plantean una denuncia: “impuestas son las leyes y la población cegada / eligiendo a opresores, pecando por su ignorancia” (Avella, 2011). La descripción de la situación se presenta en tercera persona, sin embargo, cuando ellas toman posición la narración cambia: “Mi conciencia pregunta por qué los medios ocultan la ambición de un gobierno fascista / la muerte en silencio de muchos sindicalistas”. Y en este juego se pone en tensión el significado de diversas instituciones: “Intentando buscar la realidad / tanto el burgués como el obrero encienden el televisor en el mismo canal”. Luego el coro: “Acciones sin respuesta / esta es la guerrilla / en el tercermundismo es de dos la pandilla. / Todos los obreros con puño izquierdo arriba, puño izquierdo arriba”. Luego de toda esta crítica, las cantantes interpelan el auditorio hablando con sarcasmo:

Y usted tranquilo hundido en la pena de tantas injusticias.  
 Del pasado al futuro solo está la pesadilla.  
 En el alma del esclavo es más grande la herida  
 pues sin conocer la historia solo queda repetirla:  
 liberación mental, es la única salida.  
 (Avella, 2011)

Luego, Diana Avella y Lucía Vargas demandan comprensión a los dirigentes del país: “Y si tan solo comprendieran el desespero del pueblo”. En este punto invitan al público: “resistiendo, luchando, los espíritus volando / advirtiéndoles a las almas de lo que está pasando”. Así concluyen, mencionando sus nombres: “Diana Avella y Lucía Vargas”.

En esta canción, las intérpretes, al describir la manipulación de los poderes, se presentan como víctimas de los *opresores*. Se apela entonces a una audiencia que puede ser movilizada por las preguntas, las descripciones y la toma de posición de la canción: “liberación mental es la única salida, resistencia, el puño izquierdo arriba”. Se trata, claro, de provocar, de inquietar, de asumir una postura crítica, de liberarse de las posiciones cómodas.

Otras canciones intentan que la audiencia se *coloque en los zapatos* de quienes sufren: “¿Cómo sería si fuera tu madre quien con asco limpia tu piel enferma / fermentada, con sangre en los zapatos, oliendo mal por un mal rato?” (Loko Kuerdo, 2014).

Además de estas estrategias narrativas, algunos temas desarrollan historias de la ciudad, en una compleja articulación entre la sordidez de las calles y la crítica social. “Primera plana” de Cesru Enlace (2010) con DJ CAS narra el asesinato de un periodista que ha descubierto un negocio de venta de órganos humanos, una muerte que se convierte en una noticia que la propia víctima lee en el periódico: ha muerto, pero él vive alucinado su propia noticia. Las primeras imágenes del video<sup>27</sup> presentan al personaje desde arriba en un callejón, aparece la ciudad a través de las luces de una patrulla con el cerro de Monserrate como fondo. Luego los intérpretes arrancan con el coro que propone un ambiente de sangre:

“Caminando en la calle, esquivando la muerte, aparecen demonios que incitan”

<sup>27</sup> El video es producido por Crystal Studio, Cesru Enlace TV (27 de noviembre de 2010).

Otra voz: “Hay un hombre caído”.

Primera voz: “Por la misma cruzaron las almas que hoy otras vidas transitan”.

Segunda voz: “Desangrados”

Primera voz: “Se habla de traiciones, de amores, de enemigos.

Primera plana”

Segunda voz: “Baila el encuentro de la muerte”

Primera voz: “De funerales, de *tombos*, ladrones y de hasta cómo asesina un *pana*”.

Los cantantes aparecen en una casa oscura y sucia con grafitis (¿una olla?), mientras que algunos fragmentos de la letra se encuentran acompañados de imágenes de la calle: prostitutas, basura, gente armada. En el video, el periodista aparece en las calles, en la oficina, caminando, corriendo. Luego se le ve en su casa discutiendo con la empleada del servicio. En el ambiente de muerte que envuelve al periodista, se menciona lo que él ha hecho: “Su artículo hablaba de una realidad que se ocultaba, de masacres [...] con órganos humanos comerciaban”. Él ha destapado un negocio sucio y su vida corre peligro. Al final, aparecerá muerto y será la noticia que él mismo, como un fantasma, ha leído: “Nota que en primera plana está su nombre, con una foto / un hombre muerto en el piso, vestido de indigente”. Caminando rápidamente con el periódico en la mano, profundamente consternado lee ‘Periodista muere asesinado’. En algunos apartes de la historia los cantantes aparecen en las calles, narrando esta historia con actitud desafiante y como en otras producciones, los pobladores de esas calles y callejones aparecen en la tras-escena.

Mezclándose con el relato aparecen otros actores de la calle, incluso alguno prepara una pipa de bazuco: “Empieza a alucinar / ve a indigentes que están haciendo fila / todos mendigando por un plato de comida. / En el fondo un anciano sirve órganos con sangre / imagínesse el terror que esto podía causarle”. Con esta frase los artistas no solo narran lo que le sucedió a Joaquín (el periodista), sino que se dirigen al público invitándolo a hacerse partícipe de la

historia. Y en este ambiente se habla de las acciones del periodista antes de su muerte:

Delirios de persecución  
 sudor, nervios de tensión.  
 Marca a su prima.  
 Tras la puerta percibe su respiración.  
 Desesperado está Joaquín [...]  
 Entra en su apartamento  
 su miedo ahora es terror  
 pues una lengua envuelta en sangre su empleada le mostró  
 (Cescru Enlace, 2010).

Y luego de estos afanes y amenazas se narra el acontecimiento final. El modo como ocurre la muerte: “Un indigente corriendo entra en un callejón / prende una pipa, sentado en un oscuro rincón. / Muchos disparos se escuchan. / Hombres de negro disparan. / La muerte buscando ver a Joaquín cara a cara”. Quienes lo han de asesinar aparecen en la escena. Mientras, Joaquín alucina y trata de huir. “Se tira al piso asustado, ya se presiente el final. / De periodista a mendigo. / ¡Horror!, limpieza social. / Medio disparo. / Muerto en la calle. / |La foto en primera plana”. El canto y la música se detienen por un momento con el estruendo del arma, al tiempo aparecen imágenes del periodista en el suelo.

Las escenas macabras se desarrollan a través de una narración en tercera persona. Sin embargo, por algunos momentos, los artistas aluden al público, preguntándoles cómo se ha de sentir Joaquín. De este modo la historia coloca sobre el tapete *el precio de hacer* ciertas noticias, *el costo* de destapar las ollas del exterminio social: la muerte. Esta narración descubre entonces un ángulo del *gueto* poco trabajado por las representaciones comunes de la ciudad. Nuevamente, como ocurre con muchas otras canciones *hip hoppers*, se desnuda una dimensión inquietante de Bogotá. Y vale la pena subrayar una analogía que emerge aquí: las ollas de

### CAPÍTULO 3

las drogas son como las ollas podridas de la política, en ambos casos, la muerte ronda.

Estos temas pretenden cuestionar, interrogar al auditorio como cómplice del orden establecido. Implicar-incomodar, denunciar, coordinadas de estrategia de la estética *hip hopper*.

Malas políticas, crisis económicas,  
la situación es crítica y se complica  
muchos predicán, pero no aplican.  
Y es que desde arriba [...] todo se ve muy bien y no es así.  
Pero realmente los que gozan de los buenos beneficios son unos pocos  
a costillas de los sacrificios de los muchos.  
(Desorden Social, 2010)

Como personajes objeto de la crítica aparecen las autoridades, la policía, los políticos. Se trata de personajes de la corrupción y la muerte, pues “solo veo drogas, armas, muertes y males / Corrupción, robos y muertes pasionales” (Midras Queen, 2010). Pero no basta con describir o denunciar. Como se ha mencionado, los cantantes interrogan al público: “¿Cuál es tu posición? / ¿Cómo seguir en un mundo sin que nada nos toque? / ¿Cómo crear conciencia si no hay mentes abiertas?” (Midras Queen, 2010).

A la descripción de situaciones injustas se suman entonces preguntas dirigidas a la audiencia, con la intención de involucrarlos en la movilización cultural: “querer cambiar el mundo cuando no cambiamos nosotros mismos / cuando el corazón es un baúl donde se guarda el cinismo y egoísmo hacia nuestro prójimo” (Dueños del destino, 2015); es importante subrayarlo: ya no se trata de sobrevivir sino de transformar el mundo que los rodea. En este marco, algunos temas confrontan instituciones y prácticas específicas, como el servicio militar, la moda, la anorexia, etc.: “Servicio militar, conmigo no vas a acabar / servicio que me ata y

me obliga asesinar. / Me manda a un mundo de locos donde hay que disparar” (Gotas de Rap, 2010).

A pesar de la sordidez de las calles algunos temas acuden al humor. Con imágenes luminosas *La Fikty*, *Caoba Nickel* satiriza a las modelos famosas del país<sup>28</sup>: “Chica de cero en conducta / no nació para ser culta / los fines de semana se le ve borracha por la ‘Zona T’. / Tiene todo pelado porque dice que nació con su negocio incorporado”. Las imágenes simulan a las fotografías que toma un paparazzi, pues *La Fikty*, vive del escándalo.

Su negocio se encuentra vinculado a la farándula y se alimenta de la prensa amarillista. “Y, ¿cómo lo hace? / Yo no sé ¿Cuál es el negocio? / Sepa usted: no le importa si le dicen tonta / trepadora o *culipronta* / no se enchicha si le gritan guaricha”. Su empresa, no solo tiene que ver con el modelaje, sino con el modo como “promociona su cuerpo”.

*Caoba Nickel* canta lo siguiente: “Ahora es de estrato cinco / pasó del estrato uno en un brinco / Parece que ganó la lotería / Se hace amar / se hace odiar / la *Fikty* siempre da de qué hablar”. En el video la muestran con sus amigos narcos, pero también como una Barbie que conquistó a Kent o también como Marilyn Monroe. En todo caso, aparecen los teléfonos e imágenes de tarjetas de crédito aludiendo a una línea caliente. *La Fikty* cobra por su compañía. Pero este mensaje se presenta mientras aparecen personas haciendo oficios y bailando.

De este modo, el ambiente de prostitución en la que *La Fikty* aparece se torna en broma. Pero al final de cuentas: “Dicen que Lupita es prepago / que Pepita es prepago / que Tatiana, que la *Tuti*, sí, es verdad / no creo que lo den por un trago / si yo fuera narco, yo le hago”. De este modo, la farándula aparece como un negocio glamoroso que esconde la sordidez de una prostitución que se publicita a través de escándalos.

<sup>28</sup> Los fragmentos de la canción se toman del video que se publicó en YouTube en 2011. Ver: *Caoba Nickel* (2011).

Otras canciones abordan la anorexia para criticar a la farándula. Rosa, también de *Caoba Níkel*, describe el drama de una niña que desea ingresar al mundo del modelaje, sin embargo, las exigencias de las agencias la conducen a trastornos alimenticios. Las primeras imágenes en el video<sup>29</sup> de Rosa la presentan como una estudiante de un barrio popular. El cantante ingresa a la alcaoba donde ella sueña con ser modelo para narrar la historia: “Rosa era una niña hermosa / vanidosa, cara y cuerpo de Diosa / glamorosa. / Todo para ser modelo / su sueño, su pasión, su anhelo”.

El video presenta las fantasías de Rosa que expresa a través de mímica, de los cambios de ropa, de su modo de caminar, en fin, de su vida convertida en un desfile. “Pero le exigían ser muy flaca en las pasarelas / así se vea fea. / Deben ser gomelas como las europeas. / Para las agencias Rosa nunca funcionó / solo le decían ‘si no eres flaca, no’”. Rosa aparece ahora de noche en las calles vendiendo flores, mientras una valla publicitaria le canta. “Desesperada al tratar de cambiar su suerte / Rosa empezó a hacerle coqueteos a la muerte / con fajas, purgantes, laxantes, energizantes / pastillas adelgazantes, piña, atún, leche de magnesio”. Al final, se narra cómo se rinde culto a la anorexia: “no se suicidó, Rosa simplemente se marchitó”. Como se puede leer, este tipo de temas abordan el mundo de la farándula, usando las canciones y los videos para cuestionarlo, en otras palabras, se emplea el espectáculo para cuestionar al espectáculo mismo. Vale decir que *Caoba Níkel* ha sido actor de televisión interpretando varios papeles secundarios y comerciales, así que se puede inferir que estos temas hablan *desde dentro* del universo de la fama. En este caso, el humor de *La Fikty* y la tragedia de *Rosa* comparten una característica esencial del *hip hop*: las historias se narran desde la intimidad, bien sea de la calle o de la farándula.

En todo caso, la sordidez, la dureza y la crueldad de las calles, así como el mundo oscuro de la farándula, emergen en el

<sup>29</sup> Los fragmentos de la canción son tomadas del video publicado en YouTube en 2010. Este fue dirigido por Serio Rojas. Se puede ver: Caoba Níkel (2010).

*hip hop* para inquietar e interrogar al público. “Hoy irá a las calles buscando una salida de la pobreza / o quizás otro estilo de vida. / El dinero es su destino / su cuerpo es la vía [...] / La plata manda, lo demás no vale nada” (Crack Family, 2011).

La crítica desde el *gueto* asume esta característica clave: dado que la violencia destruye el sentido, es decir, puesto que trastorna el significado de la vida, los *hoppers* enfrentan la tarea de inventar otros sentidos, otras razones para vivir, otros motivos para creer.

Caen los inocentes directo al pavimento  
 quedan fríos sus cuerpos a causa de un tiroteo [...]  
 Vicios en cada esquina que consumen desde adentro  
 Gracias a mi madre pues por ella es que he vivido  
 gracias al *hip hop* que a esa vida dió sentido. (Profeta MC,  
 2016)

La voz del *gueto* apela a la ambigüedad de la calle en tanto espacio de goce y miedo, tanto para interrogar el mundo en el que viven, como para abordar la tarea de construir otros mundos posibles. De ahí que se esfuercen en lograr una *crítica con propuesta*, una revolución artística popular.

Podría decirse que se trata de una estrategia *viral*: los activistas *hoppers* pretenden contagiar, contaminar las mentes que se encuentran imbuidas en el universo de la fama, el consumo, el éxito. Puede decirse que no se trata de una guerra frontal que ataca los bastiones de la dominación contemporánea, sino que se constituye en una suerte de *invasión de bajo perfil*, de una infección, de un sabotaje. Pero estos virus, estos saboteadores, al jugar en el terreno de las calles y las tarimas, se confrontan con las lógicas de la farándula. Aquí cabe una reflexión de Deleuze respecto a la filosofía:

Al no ser un Poder, la filosofía no puede librar batallas contra los poderes, pero mantiene, sin embargo, una guerra sin

batalla, una guerra de guerrilla contra ellos [...] Y, como los poderes no se conforman con ser exteriores, sino que se introducen en cada uno de nosotros, gracias a la filosofía todos nos encontramos constantemente en conversaciones o negociaciones y en guerra de guerrillas con nosotros mismos. (Deleuze, 2006, p. 5)

La metáfora del virus, del *hip hop* como una infección, remite a la guerra de guerrillas que cada quien mantiene consigo mismo: guerra mental, liberación mental. La farándula, mejor aún, el espectáculo, es un escenario de lucha: tomarse las calles, las plazas, las tarimas para hacer *hip hop* conciencia, para cuestionar al Estado, a los militares, a los hombres machistas, a los patrocinadores, a la televisión, al modelaje, en todo caso, para inquietar al público, para invitarlo a ver y actuar de otro modo en la vida cotidiana. Pero también es un lugar para lograr reconocimiento como artista, el punto de llegada de un largo proceso que han recorrido los *hoppers* desde las calles: a través de sus canciones, ellos y ellas han descubierto que tienen algo que decir y que pueden hacerse escuchar.

Ahora bien, no debe olvidarse que este reconocimiento adquiere un doble significado: de una parte, se trata de un fenómeno cultural a través del cual los jóvenes-calle pretenden constituirse en actores sociales; de otra parte, se trata de la gratificación personal de los artistas como creadores de obras con un valor tanto estético como monetario. Entre el dinero y las aspiraciones culturales-políticas se mueve una compleja relación: o bien la fama es el resultado de un quehacer social o, por el contrario, la primera se constituye en el objetivo principal de los cantantes, bailarines, grafiteros y DJ. Esta tensión ha sido explorada por los mismos *hoppers* en sus canciones, en el modo como ellos describen su proceso. Pero esta no es una cuestión cerrada para los *hip hoppers*, algunos van y vienen como en el caso de Jiggy Drama, otros procuran mantenerse en el universo *underground*.

Ahora bien, ninguna de estas opciones niega a las otras, es decir, narrar la calle, entretener o crear conciencia pueden ir de la mano, bien en las políticas públicas, en las presentaciones locales o en los *shows* masivos. Pero esta convivencia entre la política y el entretenimiento es problemática, genera discusiones sobre el por qué y el para qué se hace *hip hop*:

Mathiz<sup>30</sup>: mejor dicho, básicamente hay dos fórmulas y una es que usted es artista y se dedique solo a ser artista, esa fórmula es respetable y si es con *hip hop*, bacano. Y la otra, que nosotros llamamos la línea política, es que el *hip hop* es una herramienta para decir cosas, contestar, decirle a la gente: 'aquí hay un problema, ¿qué vamos a hacer?'. Esta fórmula no genera recursos, prácticamente es una actuación política. (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011).

### **Espectáculo y acción: El Bronx en concierto**

En un video publicado en YouTube, Cejaz Negraz<sup>31</sup> (integrante de Crack Family, una agrupación que cuenta con una importante trayectoria y que ha organizado una tienda de ropa en Plaza España) responde a una entrevista realizada en Nueva York sobre su trayectoria artística. En esta ocasión el artista se refiere a los conciertos que ha desarrollado en *El Bronx*, una calle capitulina en la que se comercian y consumen sustancias psicoactivas, *una olla*: “Yo hacía conciertos en beneficio de esa calle porque es sucia, donde vive mucha gente que está bajo la droga ¿sí?”. Estos conciertos no han sido simples espectáculos en los que los

<sup>30</sup> Mathiz es actualmente productor de grupos y artistas de *rap*. Fue integrante de Gotas de *Rap*, uno de los grupos de mayor proyección de la ciudad en los años 1990.

<sup>31</sup> Rubiano, M. (19 de abril de 2013). En la página de YouTube se lee: “Gracias a la emisora de new york Vida Urbana vidaurbana.com”. Las siguientes citas se toman de esta entrevista.

artistas divierten al público, los *hoppers* cantan sobre su entorno, mientras algunos espectadores se integran realizando acrobacias.

El Bronx se encuentra articulado a prácticas de *exterminio social*. Góngora y Suárez (2008) presentan una radiografía de la mal llamada *limpieza social*, una práctica de exterminio de la población *indeseada*, que hace de los habitantes de calle (así como a jóvenes desocupados) su objetivo. En esta publicación se destaca a El Bronx como uno de los lugares con las mayores tasas de homicidio en la ciudad. El artículo menciona que los lugares de mayor concentración de homicidios coinciden con la presencia de ollas: “Estas se encuentran en el centro y en la periferia de la ciudad: principalmente en el barrio Las Cruces y en las localidades de Suba, Ciudad Bolívar y Kennedy (hay que mencionar especialmente la nueva *cloaca* cercana al centro de abastos más grande del país –Corabastos– denominado por los vecinos como el «Cartuchito»)” (p. 116).

Durante la entrevista citada, Cejaz Negraz aludió al modo como su trabajo sirvió para conectar lo que pasa en las calles con el mundo formal, normalizado: “Entonces muchas bandas de El Bronx son amigos míos. Así como tenemos amigas prostitutas y amigos en la delincuencia, en el tráfico, en la mafia, también tenemos amigos que son directores de cine, periodistas, amigos fotógrafos” (Rubiano, 2013). En efecto, esta amistad del artista con el bajo mundo y con actores del universo de las artes no solo le permitió realizar conciertos en los que se reivindica la calle, sino que estos se transforman en videos, noticias, material de entrevistas desarrolladas en Estados Unidos o Europa. En un video producido por Intermundos,<sup>32</sup> titulado *Frecuencia Kolombiana*, se presenta uno de los conciertos en el Bronx que organizó Cejaz

<sup>32</sup> Intermundos (2007). *Frecuencia Kolombiana*. [Archivo de video]. El material lo facilitó MATHIZ durante una entrevista (27 de septiembre de 2011). Es productor musical y MC. Hizo parte de Gotas de Rap, uno de los grupos de mayor importancia en la ciudad. Participó en la musicalización de “¿Por qué diablos?” una telenovela de finales de los años 1990 que fue realizada por CENPRO TV. Ha trabajado también en la musicalización de *Cumbia Ninja* producida por la cadena FOX.

Negraz. Las historias que se presentan en Frekuensia Kolombiana no remiten necesariamente a hechos objetivamente abordados, de ahí que el orden de las imágenes, la organización de los sucesos, la mezcla de música y entrevistas expresen una intención narrativa. Sin embargo, esta circunstancia permite evidenciar precisamente cómo el hip hop usa los espectáculos como herramienta.

En el video, como preámbulo del concierto en El Bronx, habla Diana Avella<sup>33</sup> en la Plaza de Bolívar: “yo creo que con la música se puede liberar una nación” (2007). Ella luego aparece en el concierto que los organizadores llamaron: “Por Respeto a la Vida”. El evento fue organizado por el grupo Fondo Blanco –*Crack Family*, una agrupación que desde 1997 se ha labrado un nombre en la escena bogotana con un *hip hop*. Pues bien, en las primeras imágenes del evento se observa a los artistas que improvisan cantando sobre aquello que los rodea, hablan del consumo de peyote, la indigencia, el rechazo social. En el video se observa a los *raperos* que comparten con los habitantes de esta calle, cantando junto a algunos que se drogan.

Una página *web* española reseña el grupo así:

Creado en 1997 en la localidad 19 Ciudad Bolívar [...] como fruto de la unión de 3 agrupaciones [...] a mediados de 1998 comienzan a grabar su demo [...] Con este demo pretendían participar en el Festival *Rap Al Parque* de 1998 pero a causa de varios errores en la grabación del demo el grupo fue rechazado [...] lo cual fue motivo para que el grupo comenzara a

---

<sup>33</sup> Activista y cantante, ha liderado procesos de participación de las mujeres en el hip hop, cuestionando los estereotipos machistas, así como las pocas oportunidades con las que ellas cuentan en esta cultura. Hizo parte del colectivo de mujeres *hip hoppers*: “el hip hop concebido y difundido por los medios de comunicación de manera errónea como una cultura machista, sexista y excluyente, hace que sean necesarios espacios para que se exponga a la sociedad e inclusive a los mismos *hip hoppers* el importante trabajo artístico, cultural y social que están realizando las mujeres seguidoras y forjadoras de este movimiento” (Diana Avella, citado por Osorio, 2009, p. 5).

disolverse. En 1999 *Shaby*, *Cejaz* y *Juan Pipaz* deciden continuar con el proyecto de FB, en el año 2000 *Juan Pipaz* es consumido por las drogas y decide retirarse del grupo [...] En el 2001 logra reconocimiento a nivel nacional participando en la 3ª edición de Hip-Hop Al Parque [...] En 2005 lanza su sencillo Mundo Blanco [...] siendo este en 2005 nominado como mejor video clip *Hip-Hop* para los premios Mucha Música en el Canal City TV de Bogotá [...] Ha logrado gran reconocimiento a nivel nacional e internacional. (RAPCOLOMBIANOPASIÓN, s.f.)

Como lo muestra el video, en este concierto la calle es la tarima, tanto por los temas que abordan los artistas como por la cercanía de sus habitantes a los micrófonos y al centro del espectáculo. A su alrededor se encuentran mujeres con niños (¿sus hijos, sus hermanos menores? El video no lo aclara) en lo que parece una fiesta callejera, mientras otros artistas del lugar aparecen en el video, al son de un *scratch* que una técnica en la que el DJ raya los acetatos, es decir, los mueve con sus manos en el tornamesa, produciendo sonidos disonantes que, no obstante, se mantienen en el ritmo, en el *beat*.

En la escena un joven aspira pegante, a su lado se encuentra un coche con un bebé y a la derecha los niños observan al hombre que hace acrobacias con un cono encendido sobre su lengua. Mientras ocurre esto habla uno de los habitantes del sector: “La policía va de *campuche en campuche* y aquí vienen y matan, se llama muerte a indigentes y a desechables” (Rubiano, 2013).

Luego aparecen Lucía Vargas y Diana Avella con su grupo *Por Razones de Estado*, cantando. La letra plantea una crítica al Estado y hace un llamado a la lucha social:

las migajas es lo único que poseemos / lo único que poseemos  
es la fortaleza de nuestros héroes muertos, [...] / ¿cuál libre  
comercio?, ¿cuál progreso? / Si las máquinas activas requieren  
de esclavos en silencio. / Si no se vende el alma entonces se  
vende el cuerpo. (Rubiano, 2013)

Mientras ellas cantan, llega la policía y algunos espectadores se van.

En una entrevista publicada en Internet, estas artistas son descritas del siguiente modo:

Por Razones de Estado lo integran Diana Avella y Lucía Vargas [...] desde marzo del 2004 decidieron unirse para manifestar con el canto su percepción del país y del mundo [...] Ellas reivindican este género en su sentido inicial, de compromiso con sectores excluidos, pues como se sabe actualmente este género se ha vanalizado [sic.] con el reggaetón [...] estas mujeres simbolizan el pensamiento social juvenil, brindando lecciones del lugar que también le corresponde a la mujer para que nuestro camino se haga a dos pies. (Valbuena, 2006)

Diana Avella y Lucía Vargas gritan: “La resistencia es cultural, tranquilos, no se los van a llevar”. Las artistas invitan al público: “Entonces ¿cómo fue?, que vengan que todos unidos podemos”. Los espectadores abuchean a la policía. Luego uno de los organizadores dice: “Este es un mundo en el cual todos los gobiernos y todos los políticos vienen a robar y no se preocupan por los niños de acá”. Así, con mayor fuerza, una de las artistas clama: “Diana Avella y Por Razones de Estado”. La secuencia del video termina con una reflexión hecha por uno de los habitantes de El Bronx: “Dios dijo amaos los unos a los otros, ¿no fue eso lo que Dios dijo?” e inmediatamente aparece una escena con una tanqueta antimotines e imágenes de protesta en las universidades Nacional (sede Bogotá) y Distrital.

Esta secuencia de imágenes del concierto en El Bronx, así como la entrevista a *Cejaz Negraz* en la que él describe el evento, apunta hacia el modo como un espectáculo puede convertirse en una herramienta de movilización *hoppers*: representación de la calle, revolución cultural, resignificación de las ollas, todo ello en un proceso que conecta este tipo de eventos con los medios de comunicación alternativos. Estos eventos se encuentran en el centro

### CAPÍTULO 3

de las estrategias de movilización *hoppers*: tomarse una calle, hablar desde ella, confrontar a otros actores sociales (autoridades, entidades públicas, patrocinadores), acercar el micrófono a sus pobladores, cuestionar el modo como esas calles son entendidas, tratadas y administradas, en fin, *rap-tar*, capturar por un momento un escenario urbano para intentar reinventarlo, de modo que su lucha se mueve en el territorio del sentido, de lo que ellos han llamado *revolución mental*.

Debe destacarse el hecho de que los *hoppers* van y vienen a través de las tarimas, entre las entidades públicas y privadas (que hacen parte del universo normalizado) y la calle: los conciertos ponen en contacto a patrocinadores, entidades públicas, medios de comunicación y al público, con una música que expresa los desenfrenos, las críticas, propuestas y las reflexiones urbanas. Ahora bien, este ir y venir se encuentra tensionado por las lógicas de las industrias culturales y las políticas de promoción cultural.

Como se ha planteado hasta ahora, el espectáculo *hip hop* se mueve en el territorio del entretenimiento, la movilización y la construcción identitaria de quienes reivindican la calle. Estas articulaciones y las tensiones subyacentes aluden al modo como se construye un cierto sentido de lo público en las calles, sus posibilidades y limitaciones. La ambigüedad *hopper* corresponde a la ambivalencia del espectáculo: lugar de reproducción cultural del orden social y escenario de luchas, una ambigüedad que debe profundizarse en las ciudades contemporáneas.

## Referencias

- Acosta, F. (2015). Introducción. En Acosta, F. et al., *Juventudes, participación y políticas participación y políticas asociados, organizados asociados, organizados y en movimiento*, (pp. 9-27). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Castro-Gómez, S. & Restrepo, E. (2008). Introducción: Colombianidad, población y diferencia. En Castro-Gómez, S. & Restrepo, E. (Eds.), *Genealogías de la Colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX* (pp. 10-40). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Consejería presidencial para la juventud, la mujer y la familia (1992). *Documento para la política de Juventud*. Bogotá: Impresos Fotolito.
- Consejería presidencial para la juventud, la mujer y la familia (1993). *La Juventud y la Constitución de 1991: Memorias del Seminario Taller Nacional*. Bogotá, diciembre 6, 7 y 8 de 1991. Bogotá: Impresos Escala.
- Debord, G. (1978). *La Sociedad del espectáculo*. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>.
- Deleuze, G. (2006). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- El Espectador. (1995, 6, junio). RAP-tada la Plaza de Bolívar. *El Espectador*, s.p.
- Farrar, M. E., & Warner, J. L. (2008). Spectacular resistance: The billionaires for Bush and the art of political culture jamming. *Polity*, 40 (3), 273-296.
- Forero, A. (2009). *Aciertos y desaciertos de la política de juventud y la participación juvenil en Bogotá, 1991-2008*. (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Fraser, N. (1991). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. [Repensar la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia existente] En Calhoun, C. (Ed.) *Habermas and the*

- Public Sphere* [Habermas y la esfera pública]. (pp. 109-142). Cambridge, MA: MIT Press.
- Fraser, N. (1995). Politics, culture, and public sphere: toward a postmodern conception. [Política, cultura y la esfera pública: hacia una concepción posmoderna] En *Social Postmodernism Beyond Identity Politics* [Postmodernismo social más allá de la política de identidad] (pp. 287-312). Cambridge: Cambridge University Press.
- Góngora, A. & Suárez, C. (2008). Por una Bogotá sin mugre: violencia, vida y muerte en la cloaca urbana. *Universitas Humanística*, 66(66), 107-138.
- Gosa, T. (2009). Hip-Hop Politics, Activism, and the Future of Hip-Hop. *Journal of Popular Music Studies*, 21(2), 240-246.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Hip hop Colombia HHC (2013). *Hip hop al parque 2013 La FM Hip hop de La FM*. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=zageQJKn6mA>
- Intermundos. (2007). *Frecuencia Kolombiana*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gGN-j1R-GIzU>
- Henaó, J. (2003). La formulación de la política pública de juventud de Bogotá 2003-2012: un ejercicio de democracia participativa y de construcción de futuro. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 2(2), 103-144.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Maffesoli, M. & Martínez, D. (2007). *El crisol de las apariencias: para una ética de la estética*. México: Siglo XXI Editores.
- Ministerio de Educación & UNCDP (1999). *Casas de la Juventud. Espacios para soñar, aprender y construir*. Bogotá: (n/a).
- Oliver, W. (2006). "The Streets": An Alternative Black Male Socialization Institution. *Journal of Black Studies*, 36(6), 918-937.

- Osorio, Z. (2009) *Callejeras. Bogotá D. C. Segundo Congreso Distrital de Mujeres Hip hoppers*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Peña, C. (2008). *Trazos y bucles de la política de juventud. Para cartografiar la diversidad de l@s jóvenes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto de salud pública/Colciencias.
- Perea, C. (1999). Predicando mi mensaje. Testimonio *rapero*. *Revista Análisis Político*, (37), 91-109.
- Perea, C. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Bogotá: La Carreta Social/Universidad Nacional.
- Perea, C. (2015). *Limpieza social. Una violencia mal nombrada. Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica/ Instituto de Estudios Políticos/Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia.
- Rapcolombianopasión. (s.f). *Fondo Blanco-Historia*. Recuperado de [http://rapcolombianopasion.es.tl/\\*Crack-Family-Gz\\*.htm](http://rapcolombianopasion.es.tl/*Crack-Family-Gz*.htm)
- Revista Cambio 16. (1994, 27, junio a 4, julio). Poesía del Asfalto. *Revista Cambio 16*, p23.
- Rodríguez, E. (1999). *Juventud y políticas públicas en América Latina*. Ponencia presentada en el Seminario Umbrales. Recuperado de: <http://www.unicef.org/colombia/pdf/Politicajuv2.pdf>
- Rosaldo, R. (1991). *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Rubiano, M. (19 de abril de 2013). *Entrevista a Cejaz Negraz Parte 1*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=m8flrHC-qYs>
- Sarmiento, L. (2000). *Política Pública de Juventud en Colombia. Logros, dificultades y perspectivas*. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/278009075\\_CONSTRUCCION\\_DE\\_POLITICAS\\_DE\\_JUVENTUD\\_ANALISIS\\_Y\\_PERSPECTIVAS](https://www.researchgate.net/publication/278009075_CONSTRUCCION_DE_POLITICAS_DE_JUVENTUD_ANALISIS_Y_PERSPECTIVAS)

- Segovia, G. (s.f.) *La violencia en Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Consejería Presidencial para la Juventud, La Mujer y la Familia/Alcaldía Mayor de Bogotá/UNDCP.
- Touraine, A. (2006). Los Movimientos Sociales. *Revista Colombiana de Sociología* (27), 255-278.
- Uribe, J. (2001). *La Invención de lo Juvenil*. Bogotá: Programa Desarrollo Institucional y comunitario/Programa de Cooperación Internacional Unión Europea-República de Colombia.
- Uribe, J. (2017). *Movimiento, calle y espectáculo. El hip hop de Bogotá*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

### Canciones citadas

- Avella, D. (2011) *Acciones sin respuesta*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nNhflMY-Czkw>
- AZ (2013). *Estilo Bajo En Hip hop al Parque 2013*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IoUuhhEI1ww>
- Gotas de Rap (2010) *Militares [1997]*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ShDrOyNIWSI>
- Caoba Nickel (2010) *Rosa Caoba Nickel*. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=5y8T9w\]y\\_5g](https://www.youtube.com/watch?v=5y8T9w]y_5g)
- Caoba Nickel (2011). *La Fikty*. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Nc7Od\\_r348c](https://www.youtube.com/watch?v=Nc7Od_r348c)
- Cescru Enlace (2010) *Primera Plana” Puro Oro*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TXIIMHFaM1k>
- Crack Family (2011). *Doncellas de la Calle* (video oficial). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=W4VWifNqkm8>
- Desorden social (2019). *10 años de lucha. Original vendetta pro*. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=o\]762y4oQCE](https://www.youtube.com/watch?v=o]762y4oQCE)

- Dueños del destino (2015). Dueños del destino, El Mago, Solo, Soria, Sicop MC. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qXksoWNngF4>
- Jiggy Drama (2010). *La Flaca*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wVh9W4e17y4>
- Loko Kuerdo (2011) *No soy de este mundo (loko kuerdo)*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oa-4ios2TUA>
- Loko Kuerdo (2014)**. *Loko Kuerdo Hip Hop al Parque 2014*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AOsAx4XAvyE>
- Midras Queen (2010) Noches. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=seWhZhsPYfs>
- Profeta MC (2009). *Bogotá – Callejones sin salida–Profeta*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bZ4LBlKRWIs>
- Profeta MC (2016). *Se acaba la rutina – Profeta, MC Enano y Lema*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oW2GoW2HCr4>
- Zehtyan (2010). *Sin Parar*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=q1c8Putqeo>

Los espacios públicos se han desarrollado como espacios de circulación, sociabilidad, intercambio, de ejercicio de libertades individuales y públicas, pero también como lugares de control poblacional. La construcción de los espacios públicos, al son de perspectivas desarrollistas o del esfuerzo *por vender* las ciudades como destinos turísticos, o como lugares competitivos para la inversión extranjera, evidencian esta doble condición de la vida urbana: el de la libertad, el progreso y el orden. Esos espacios de lo público que construyen los actores urbanos en su transitar, no solo hablan del modo como dichos actores conciben sus territorios, sino de la manera como se conciben a sí mismos. Hablan también del modo como confrontan lo dado, lo construido previamente por otros, para provocar lo propio, aun cuando esas identidades sean fragmentadas, fluidas y *fronterizas*.

Podemos decir que los trabajos presentados en este libro aluden a la cuestión de la *ciudadanía*, específicamente a la relación problemática entre libertad y responsabilidad: somos libres en la medida en la que podamos responder por lo que hacemos. Por ejemplo, Garcelán (2009) plantea que no existe libertad sin que al mismo tiempo se establezca un campo de responsabilidades, en otras palabras, el sujeto que se constituye como *libre* es aquel que al mismo tiempo es *responsable*. Es válido decir que el campo de responsabilidades puede restringir la libertad en la medida en la que el sujeto libre será aquel que responda adecuadamente a los requerimientos de su entorno (empresa, familia, escuela, instituciones bancarias, entre otras). Pero también es válido plantear que el individuo libre es aquel que se hace cargo de sí mismo, que hace de sí su propia obra, de modo que dicho individuo puede

controvertir el campo de responsabilidades que en el que participa. En este caso, la responsabilidad potenciaría a la libertad. Ahora bien, puesto que no se puede ser libre sino en el mundo problemático de las responsabilidades, en el mundo de las relaciones con los demás, es válido decir que la ciudadanía se refiere a la coconstrucción del mundo (Rosanvallon, 2006).

Las prácticas de ocio en el espacio público evidencian estas tensiones, pues ellas pueden contribuir a la reproducción del orden social, o pueden promover su *recreación*, su apropiación creativa. En efecto, las dinámicas de apropiación del centro en Ciudad Juárez, la historia como se gestan y se generan espacios públicos y la práctica del *hip hop* en Bogotá, evidencian esta compleja relación entre libertad y orden.

De otro lado, los populismos de todas las facturas, la política convertida en espectáculo, el cultivo de odios y miedos como herramientas de dirección social, han contribuido a la creación de aquello que Rosanvallon (2006) denominó ciudadanía de la desconfianza. Abundan las críticas al Estado, la democracia, los partidos, las instituciones, de modo que *todo* está en crisis, mientras que la política *nos ha decepcionado*. La confianza en las instituciones se ha degradado, a pesar del apego a los procedimientos que pretenden darles legitimidad, a pesar de los esfuerzos por generar mecanismos de control sobre los presupuestos para mejorar las condiciones de vida en la ciudad. Es cierto que la democracia es una promesa incumplida, un proyecto inacabado, por tanto, la historia de las democracias es también la de su cuestionamiento permanente. Rosanvallon menciona que existe una serie de *contrapoderes* informales e institucionales destinados a “compensar la erosión de la confianza mediante una organización de la desconfianza” (2006, p. 24). Desde esta perspectiva, el análisis de la ciudadanía se refiere tanto a la construcción de vínculos entre los ciudadanos y sus instituciones, como al desarrollo de esa organización de la desconfianza, específicamente, del modo como esta se ha traducido en prácticas políticas, académicas y culturales.



Las dinámicas del ocio ofrecen tanto posibilidades ambivalentes, por un lado, construir relaciones de confianza, así como las de reproducir las lógicas del miedo y los odios. Se requiere desarrollar esfuerzos públicos, comunitarios y privados que contribuyan a fortalecer ciudadanías activas, a crear narrativas sobre las ciudades, sus habitantes y sus transeúntes en el que prime la corresponsabilidad, la cocreación y la solidaridad. Esperamos que el presente libro contribuya en esta dirección, a la construcción de leyendas diversas.

## Referencias

- Garcelán, M. (2009). *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rosanvallon, P. (2006). *La contra democracia. La política en la era de la desconfianza*. Buenos Aires: Manantial.

**Astrid Bibiana Rodríguez Cortés**

Doctora en Estudios Sociales (Universidad Externado de Colombia). Magister en Educación (Universidad Pedagógica Nacional), Especialista en Altos Estudios del Deporte (Universidad Jorge Tadeo Lozano) Licenciada en Educación Física (Universidad Pedagógica Nacional). Docente investigadora de la Licenciatura en Recreación (Universidad Pedagógica Nacional). Redactora final del libro: *Orientaciones pedagógicas para la Educación física, Recreación y Deporte*, Ministerio de Educación Nacional; Recreación, Ocio y Formación. Colaboradora en Revistas como *Lúdica pedagógica*, *Revista Kinesis*, *Revista latinoamericana de recreación*, *Revista Movimiento*. Artículos en los campos de la educación, la educación física, ciudad, recreación y ocio. Ponente en distintos eventos de carácter nacional e internacional. Correo electrónico: [abrodriguez@pedagogica.edu.co](mailto:abrodriguez@pedagogica.edu.co)

## Lizette Vaneza Chávez Cano

Doctora en Estudios Urbanos (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez). Maestra en Planificación y Desarrollo Urbano (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y Arquitecta (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez). Profesora-Investigadora en la Licenciatura en Arquitectura (Universidad Autónoma de Ciudad Juárez). Artículos en el campo de la apropiación del espacio público, en temas de ciudad fronteriza y con relación al Centro Histórico de Ciudad Juárez. Ponente en eventos nacionales e internacionales. Colaboradora en proyectos de investigación con la Universidad Pedagógica Nacional. Correo electrónico: lizette.chavez@uacj.mx.

## John Jairo Uribe Sarmiento

Doctor en Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (Universidad Nacional de Colombia), Magíster en Ciencia Política y Especialista en Planeación y Administración del Desarrollo Regional (Universidad de Los Andes) y Antropólogo (Universidad Nacional de Colombia). Director del Programa de Ciencia Política de la Universidad de Ibagué. Ha sido docente e investigador en las Universidades Pedagógica y Nacional de Colombia. Autor del libro *La Invención de lo Juvenil*, autor y coautor de capítulos en los libros *Ocupación: sentido, realización y libertad* (Universidad Nacional) y *Hermenéutica de la educación corporal* (Universidad de Antioquia), así como colaborador en revistas como *Lúdica Pedagógica*, *Maguaré*, *Pedagogía y Saberes*, entre otras. Correo electrónico: john.uribe@unibague.edu.co