



VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y el director del trabajo de grado titulado Aportes pedagógicos y comunitarios el festival "Las Balineras se Toman la Cultura", presentado en la modalidad de monografía por las estudiantes Nelcy Cecilia Patiño Rincón (C.C.1.023.876.158- Código 2007177018) y Karen Julieth Merchán Julio (1.023.872.658-2007277019, consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

Demostro' solvencia en la argumentación y
defensa del objeto de estudio.

El documento da pie para afirmar.

los temas relativos a los procesos

comunitarios como parte de la formación
profesional.

En Bogotá, a los dos (02) días del mes de Septiembre de dos mil catorce (2014).

Jurado Carolina Merchán

Calificación:

4.0

Firma:

Jurado Miguel Alfonso

Calificación:

4.0

Firma:

Director Hernando Parra

Calificación:

4.5

Firma:

Calificación final (Promedio de los tres):

4.2

**APORTES PEDAGÓGICOS Y COMUNITARIOS DEL FESTIVAL “LAS
BALINERAS SE TOMAN LA CULTURA” EN LOS AÑOS 2001 AL
2009**

Nelcy Cecilia Patiño Rincón

Código: 2007177018

Karen Julieth Merchán Julio

Código: 2007277019

Monografía de Grado

Asesor de Trabajo de Grado:

Hernando Parra

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROGRAMA DE ARTES ESCÉNICAS

BOGOTA, D. C.

2014

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN – RAE

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	APORTES PEDAGÓGICOS Y COMUNITARIOS DEL FESTIVAL “LAS BALINERAS SE TOMAN LA CULTURA” EN LOS AÑOS 2001 AL 2009.
Autor(es)	Merchán Julio, Karen Julieth; Patiño Rincón, Nelcy Cecilia
Director	Parra, Hernando
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, 2014, 60 p.
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	Memoria, recuerdo, identidad, arte comunitario, pedagogía popular, experiencia artística.

2. Descripción
<p>Este trabajo de grado sistematiza y analiza los aportes pedagógicos y comunitarios del festival “Las Balineras se Toman la Cultura”, abstrayendo los elementos importantes: i) la memoria, atravesada por el recuerdo del actor involucrado; ii) los recuerdos de los actores involucrados en determinado espacio, transmitidos desde la oralidad, rememorándose el objeto (en este caso, carro esferado); iii) la identidad que construye un cimiento de acciones individuales y colectivas en un espacio apropiado por el individuo; iv) la pedagogía popular, en donde los actores sociales construyen prácticas que instauran conocimientos, generando transformación social; v) la experiencia artística, donde la sensibilidad es permeada por los referentes culturales desde su experiencia de vida como aporte a su construcción estética.</p> <p>Así, las acciones individuales y colectivas son las que identifican al barrio La Victoria con el festival, por ende, son ellos los constructores de nuevos conocimientos mediante prácticas intencionadas, habilitando escenarios sociales donde los actores son productores y destinatarios de los saberes que circulan en relación con su identidad individual y colectiva.</p>

3. Fuentes

- Aique. (1992). "Política Cultural, Un concepto de principios teóricos que orientan las acciones de una institución". En Aique, *Manual del promotor cultural*. Buenos Aires. Argentina.
- Bonilla, E. (2005). "Más allá del dilema de los métodos". En Rodríguez, "*La investigación en ciencias sociales*".
- Dewey, J. (1980). *Titulo original: "Art as experience". Tr. Jordi Claramonte "El arte como experiencia"* (2008 ed.). (Paídos, Ed.) Nueva York.
- Hernández, F. (2008). "*La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*". Universidad de Barcelona. España: Educatio Siglo XXI.
- Herrera, A. C. (Enero-Marzo 2008 Número 20). "La Victoria de las Balineras". *Revista Directo Bogotá*, 26-31.
- Jelin, E. (2002). "¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?". En "*Los trabajos de la memoria*". Buenos Aires. Argentina: Siglo XXI. España Editores.
- Jelin, E. (2002). "Historia y memoria social". En "*Los Trabajos de la memoria*". Buenos Aires. Argentina: Siglo XXI. España Editores.
- Marco Raúl Mejía, M. I. (2003). *Educación Popular Hoy, en Tiempos de Globalización*. Aurora.
- Marti, J. (2006). *Investigación-Acción Participativa. Estructuras y Fases IAP*. Valencia, España: Barcelona anagrama.
- Racedo, J. (s.f.). "Una nación joven con una historia milenaria". En "*Trabajo de identidad*".
- Rios, M. (Bs. As. 2008). *¿Identidad, Cultura o negocio? Política y teoría*.
- Sura, L. R. (2007). "*Teatro Comunitario como Proceso de transformación Social, Sistematización de experiencias en Chile*". Santiago de Chile.
- Torres, A. (2006). "*Barrios Populares e Identidades Colectivas*". Bogotá. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.

4. Contenidos

Este ejercicio emplea instrumentos como la recolección de experiencias mediante la narración de los actores participantes en las dinámicas del festival "Las Balineras se Toman la Cultura", así como material fotográfico y audiovisual, todo lo cual aporta información para los procesos de construcción de la memoria barrial. Se presenta el enfoque metodológico con base en la investigación acción-participación, la cual surge de la interacción con los habitantes del barrio y conjuga referentes teóricos y experimentales.

Dentro de los instrumentos empleados en la primera etapa se realizó entrevistas a los participantes del festival, los organizadores y a la comunidad asistente, con los cuales se recogió los conceptos de *memoria colectiva*, *identidad*, *pedagogía popular* y *pragmatismo estético*. La aplicación de los cuestionarios tuvo el fin de caracterizar la población, describir el contexto del barrio y recoger las impresiones de los habitantes, participantes y organizadores con respecto al festival. De esta manera, reconocer los aportes comunitarios y pedagógicos del festival "Las Balineras se Toman la Cultura" permite identificar cada uno de sus elementos y así mismo analizarlos.

5. Metodología

La sistematización de experiencias es un enfoque metodológico de las tradiciones críticas,

que consiste en el rescate de las vivencias de los sujetos a partir de sus propias acciones en relación con su reconstrucción histórica. Este enfoque permite dar cuenta de la práctica en la que los diferentes sujetos evidencian experiencias de procesos culturales y artísticos, generando transformación social.

Adicionalmente, se tuvo en cuenta la reconstrucción histórica que articula el festival desde el contexto social con las prácticas de los invitados, asistentes y organizadores. Las categorías de análisis se identificaron a partir de entrevistas, fotografías y videos, articulando como método “la narrativa biográfica, el relato de vida, que opera de una manera similar a una conversación entre el modo pragmático y el modo narrativo/imaginativo” (Hernández, 2008).

Para el proceso de análisis de las categorías del festival “Las Balineras se Toman la Cultura” se realiza un esquema, propuesto por Elsy y Penélope Rodríguez Senk en su libro *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales* (2005) este esquema se tomó para identificar las categorías y subcategorías de análisis de este trabajo. Las entrevistas tuvieron un foco grupal e individual, donde estas dos clases de entrevistas mostraron relaciones directas que sirvieron de análisis para los alcances y las herramientas usadas en la investigación.

6. Conclusiones

La memoria, los recuerdos, la identidad, el arte comunitario, la pedagogía popular y el pragmatismo estético son elementos que evidencian lenguajes comunes propios del barrio La Victoria. Estos, a su vez, son los que aportan a la lectura de las experiencias en relación con la historia del barrio, los referentes artísticos y la re-significación de los actores.

Así, la palabra desempeña un papel protagónico en la construcción y la divulgación de la memoria barrial. Esa palabra, que parte de los saberes de los habitantes, y que al ser compartida trasforma lo social: desde los esferados considerados como instrumento cultural. De esta manera, al recuerdo se vinculan las experiencias de vida y saberes propios de aquellas prácticas culturales del barrio. Así mismo, en este momento determinado del tiempo el espacio se trasforma para quienes lo habitan, para convertirse en espacios de prácticas culturales o, lo que es lo mismo, prácticas comunitarias que re-significan y consolidan la identidad barrial. Entonces, el carro esferado es ese símbolo que reúne las narraciones y así reactiva la memoria a partir de la carrera, del objeto significado y re-significado en los actores directos e indirectos del festival.

El carro de balón es el elemento central, o la excusa fundamental (fundacional), de los encuentros culturales del barrio, los cuales traen hermanados al arte como acción social que transforma, crea, sensibiliza, identifica y hace de la realidad del barrio otra forma de intervención orgánica, que posiciona estos procesos culturales como detonantes de conocimientos en espacios distintos a la escuela. En este intercambio es donde adquiere cuerpo el concepto de pedagogía comunitaria.

De esta manera, el festival, es un *performance* que rememora los juegos, la historia, la cultura, y construye referentes del arte que aporta a la reflexión del quehacer tanto desde los actores vinculados, hasta los actores observadores.

Elaborado por:	Nelcy Cecilia Patiño Rincón; Karen Julieth Merchán Julio
Revisado por:	Hernando Parra

Fecha de elaboración del			
Resumen:	02	09	2014

Tabla de contenido

1. INTRODUCCIÓN.....	8
1.1. METODOLOGÍA.....	11
2. MARCO TEÓRICO.....	13
2.1. La memoria individual y colectiva como representación de la identidad.....	13
2.2. Educación popular.....	15
2.3. La experiencia artística y estética	17
3. CONTEXTUALIZACIÓN	20
3.1. Surgimiento del barrio la Victoria	20
3.2. Los carros esferados en el barrio la Victoria.....	23
3.3. Historia y contexto general del festival “Las Balineras se Toman la Cultura”	25
4. ANÁLISIS	33
4.1. Comunitario.....	33
4.2. Memoria.....	34
4.3. Identidad	37
4.4. Pedagógico	49
4.5. Pedagogía popular.....	50
4.6. Experiencia artística	52
4.7. Conclusiones.....	55
BIBLIOGRAFÍA.....	58

1. INTRODUCCIÓN

Este documento describe y sistematiza los aportes pedagógicos y comunitarios del festival “Las Balineras se Toman la Cultura” durante el periodo 2001-2009. Este ejercicio emplea instrumentos como la recolección de experiencias mediante la narración de los actores participantes en las dinámicas del festival, así como material fotográfico y audiovisual, todo lo cual aporta información para los procesos de construcción de la memoria barrial.

En primera instancia, se presenta el enfoque metodológico con base en la investigación acción-participación, la cual surge de la interacción con los habitantes del barrio y conjuga referentes teóricos y experimentales. Adicionalmente, tomamos materiales como registro visual y fotográfico del evento, donde uno de los referentes metodológicos más importantes para los fines de este trabajo es Fernando Hernández (2008), quien plantea la importancia de la narrativa biográfica, pues “la imagen sustenta la palabra/la palabra sustenta la imagen”.

Dentro de los instrumentos empleados en la primera etapa realizamos entrevistas a los participantes del festival, los organizadores y a la comunidad asistente, con los cuales recogemos los conceptos de *identidad*, *memoria colectiva*, *pedagogía popular* y *pragmatismo estético*. La aplicación de los cuestionarios tuvo el fin de caracterizar la población, describir el contexto del barrio y recoger las impresiones de los habitantes, participantes y organizadores con respecto al festival. Se analizaron dos artículos de la revista local de San Cristóbal, *Oteando Territorio*, y un artículo de la revista de comunicación de la Universidad Pontificia Javeriana, de donde se abstraigo información del festival. También, referentes teóricos que aportaron a la información sobre la construcción del barrio La Victoria y sus procesos sociales y culturales a medida que iba creciendo demográficamente (Hernández, 1999). Mediante esta recolección de información se construye la historia del barrio La Victoria y del festival “Las Balineras se Toman la Cultura” a modo de contexto para centrar la sistematización en la población estudio.

Luego, se realiza una breve contextualización de los carros esferados, desde su aparición en el barrio La Victoria, la cual ocurre a finales de los años sesenta. En principio este tipo de vehículos fueron empleados como medio de transporte para acercar el agua a las casas de la parte alta de la localidad San Cristóbal; con el tiempo, se transformó el uso que se le daba a los carros y, en consecuencia, así mismo lo hicieron las prácticas sociales alrededor de estas nuevas dinámicas barriales. Por ejemplo, con fines comerciales se utilizaron para transportar mercancía de la plaza de mercado del 20 de Julio a las zonas altas de la localidad, o mover pinos desde la parte alta para venderlos en épocas navideñas en la zona baja. “La Asociación Cultural Artífice Inimaginable” retoma esta práctica para impregnarle un uso recreativo, de tal manera, crea el festival “Las Balineras se Toman la Cultura”, en el año 2001; recuperando así, desde la memoria, los referentes culturales de los habitantes del barrio en torno de este tipo de transporte. A su vez, tal agremiación se dio a la tarea de convocar a organizaciones juveniles de la localidad San Cristóbal y del Distrito con propuestas artísticas que aportaran a la construcción de identidad alrededor de los carros de balín y al arte como experiencia.

El primer capítulo ahonda referentes teóricos en relación con los aportes pedagógicos y comunitarios del festival, de esta manera, los conceptos de *memoria e identidad colectiva*, propuestos por Elizabeth Jelin (2002), David Bakhurst (2000) y Michael Pollak (1992), se ejemplifican desde las relaciones individuales y colectivas, en un espacio donde actores directos e indirectos, desde su accionar, transforman el espacio en el que habitan.

Igualmente, *lo pedagógico* compuesto por dos conceptos: i) *pedagogía popular*, desde las investigaciones de Raúl Mejía y Miriam Inés Awad (2003), quienes entienden al actor (sujeto) como participante de procesos socioculturales, a la vez que receptor y co-creador de los procesos que construye desde la interacción con los otros, y el sentido que esta dinámica adquiere para sí y para los demás; ii) *el pragmatismo estético*, concepto propuesto por John Dewey (2008), según el cual el sujeto construye una percepción estética que parte de su relación con la

sensibilidad, de esta manera, construye y consolida referentes estéticos que parten desde su experiencia de vida.

El capítulo de análisis entrecruza conceptos de la construcción de memoria, identidad, pedagogía popular, experiencia artística, sensibilidad y estética del festival, relacionándolos con los aportes que deja en los actores directos e indirectos, al generar así procesos de transformación social desde estas prácticas barriales, las cuales conjugan elementos sociales y culturales propios de determinados espacios.

Por último, esta sistematización descriptiva rememora las experiencias humanas que explicaban la identidad del sujeto a partir de acciones populares que se transformaban con las intervenciones de los sujetos. Por ende, este enfoque social trae consigo la necesidad de emprender una construcción de historia y memoria barrial entorno de un evento cultural. Por tanto, no se puede apartar de la observación de los habitantes en su contexto como una práctica propia que permite identificar y desarrollar acciones comunitarias que generan movimientos sociales de transformación tanto social como artística.

1.1. METODOLOGÍA

La sistematización de experiencias es un enfoque metodológico de las tradiciones críticas, que consiste en el rescate de las vivencias de los sujetos a partir de sus propias acciones en relación con su reconstrucción histórica. Este enfoque permite dar cuenta de la práctica en la que los diferentes sujetos evidencian experiencias de procesos culturales y artísticos, generando transformación social.

Con el fin de sistematizar la experiencia del festival acudimos a la descripción desde la experiencia para, desde la reflexión, categorizar los saberes empíricos. Por tanto, esta monografía tuvo en cuenta:

1. La experiencia del sujeto entorno a prácticas culturales o sociales en determinado espacio.
2. La concienciación de las propias experiencias del sujeto, donde este es autónomo en el análisis de sus vivencias.
3. La participación, es decir, cuando está involucrado activamente dentro de la experiencia y sus efectos.
4. Cooperación, que consiste en garantizar, intercambiar y compartir para aprender en conjunto.
5. Integración: el sujeto se construye en comunidad y a partir de allí elabora elementos de análisis para entender su realidad e identidad.
6. La experiencia del sujeto entorno de prácticas culturales o sociales en determinado espacio.

Estos elementos, propuestos por Herman van de Velde (2012), muestran la funcionalidad de la sistematización en el festival Las Balineras se Toman la Cultura, pues, según nuestro autor, “en la educación popular el punto de partida de cualquier proceso formativo es la experiencia vivida al igual que cualquier sistematización de experiencia” (Van de Velde, 2012).

Además, las ventajas de la sistematización que Van de Valde (2012) señala evidencian que:

- a) La sistematización es un proceso que busca articular la práctica con la teoría y, por tanto, aporta, de manera simultánea a mejorar el acompañamiento y a criticar el aprendizaje tradicional.
- b) El aprendizaje a partir de la práctica sólo es posible desde una reflexión analítica que cuestione constantemente lo que nos propusimos hacer, o sea, el aprendizaje inicial con que contábamos, con lo realmente sucedido, que contiene lo que fuimos aprendiendo durante la práctica y que validamos mediante la reflexión sobre la misma.
- c) Ese aprendizaje debe ser compartido a otras/os para que sirva de inspiración a nuevas acciones, no para ser replicado mecánicamente.

Adicionalmente, se tuvo en cuenta la reconstrucción histórica que articula el festival desde el contexto social con las prácticas de los invitados, asistentes y organizadores. Las categorías de análisis se identificaron a partir de entrevistas, fotografías y videos, articulando como método “la narrativa biográfica, el relato de vida, que opera de una manera similar a una conversación entre el modo pragmático y el modo narrativo/imaginativo, donde cristalicen unas representaciones que pueden influir y cambiar las percepciones de la identidad en el autobiógrafo” (Hernández, 2008).

Para el proceso de análisis de las categorías del festival “Las Balineras se Toman la Cultura” se realiza un esquema, propuesto por Elsy y Penélope Rodríguez Senk en su libro *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales* (2005) este esquema se tomó para identificar las categorías y subcategorías de análisis de este trabajo. Las entrevistas tuvieron un foco grupal e individual, donde estas dos clases de entrevistas mostraron relaciones directas que sirvieron de análisis para los alcances y las herramientas usadas en la investigación.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La memoria individual y colectiva como representación de la identidad

Los recuerdos son una acción constante del ser humano que se representa individual y en colectivo. “Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos, siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos” (Jelin, 2002), que generan identidad entre ellos y en sí mismos. En este sentido, “No podríamos hablar de recordar algo, si no traemos a colación un lugar, una persona o cualquier relación con el entorno que lo provoque y nos envíe a re-encontrarnos con el pasado guardado en la memoria, lo que define la identidad personal y la identidad de sí mismo en el tiempo” (2002; 3).

Mediante la memoria los actores se representan socialmente, vinculándose a la colectividad y, en sentido contrario, vinculando está a su personalidad, “Desde allí se instaura los valores, la ética, las costumbres que identifican al [actor] del espacio de proveniencia y de las tradiciones a las que ha sido introducido a lo largo de su vida. Incluye también la visión del mundo” (Jelin, 2002); esta lectura que brinda el espacio de donde proviene el actor, lo pone en relación con los demás. Esa construcción, al encontrarse con diversas culturas, genera una identidad específica, la cual se pone en constante acción y que apropia como parte de lo que es como individuo en el entorno al que se está enfrentando. De tal manera que asume su papel de pertenecer a cierto espacio, con determinadas costumbres, valores, visiones estéticas y concepciones del universo propio. En otras palabras, se podría afirmar que la memoria es la acción individual y colectiva relacionada con los recuerdos de los actores involucrados, todo lo cual genera identidad tanto individual como colectivamente; así las cosas, al decir de Jelin, “Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente” (Jelin, 2002).

Es prudente centrar el concepto de identidad como “una construcción de elementos que permiten identificarnos, caracterizarnos, mostrar qué tenemos en

común y que nos diferencia de otras [comunidades]" (Anónimo, 2009). Dichos elemento son tangibles o intangibles que aportan a la construcción de identidad de los actores por medio de la otredad y la alteridad.

Para conservar esa identidad colectiva de los recuerdos de la memoria individual es necesario un acto de *mismidad* que no pierda el sentido de pertenencia de lo recordado: "Poder recordar y rememorar algo del propio pasado es lo que sostiene la identidad". (Jelin, 2001). Sin embargo, la relación de estos dos términos, *memoria* e *identidad*, podría ser una dicotomía dada la subjetividad que encierran debido a que ninguno de los dos es un objeto que se puede buscar; en otras palabras, podrían ser las dos caras de una misma moneda con la cual se transa la construcción inmaterial del entorno o, lo que es lo mismo, la construcción del contexto sociocultural.

Podríamos hablar de la memoria como un constructo que "es una representación del pasado que garantiza una u otra interpretación" (Bakhurstst, 2000). Por otro lado, Pollak (1992) nos habla que la memoria y sus representaciones es un fenómeno que puede ser consciente o inconsciente; entonces, para entender qué es la memoria y, en especial, qué es la memoria colectiva en torno de la identidad, tomaremos como referente la definición de Pollak (1992) para centrar el concepto de memoria y lo complementaremos con los aportes de Bakhurstst (2000), para así guiarnos desde un aspecto que consideramos más cercano con el presente trabajo y su análisis: el paso de la construcción y representación de la memoria individual hacia la colectiva y, de esta hacia la generación de identidad.

En síntesis, tendremos que partir aseverando que la memoria es un fenómeno de construcción social e individual entre un grupo de actores de determinado espacio, donde la memoria colectiva se debe definir como la transmisión oral o informal del pasado del grupo al que pertenece el actor (Páez *et al*, 2000), la cual se convierte en ese componente que conforma y le da sentido a la identidad, la coherencia de una persona o un grupo en la manera como se muestra ante los demás —es decir, en relaciones exogámicas— (Pollak,1992).

De esta manera, la memoria se convierte en un elemento constitutivo del sentimiento de identidad, tanto individual como colectivo, en la medida en que es un factor extremadamente importante de la continuidad y la coherencia de una persona o de un grupo en constante reconstrucción que hacen de sí mismos y su entorno cultural (Pollak, 1992). Sin embargo, esta construcción de identidad está sometida a fluctuaciones constantes por ser enteramente cercana a quien la narra, pues la memoria también tiende a ser selectiva porque no todo se graba ni todo es registrado y, por ende, la reproducción se puede modificar según los intereses comunicativos del narrador. Aun así, no podemos olvidar que la mayoría de los recuerdos son hitos o puntos relativamente invariables, inmutables (Pollak, 1992), que se asocian con un pasado concreto que depende del espacio y tiempo contados o vividos. Los objetos de la mente están, en un sentido significativo, corroborados por “herramientas” culturales y, por esta razón, toda memoria está imbuida de socialidad (Bakhurst, 2000). Así las cosas, la construcción de memoria es un acto que genera identidad, un factor que se construye desde y con el otro para obtener una aceptabilidad que se negocia con los demás.

2.2. Educación popular

Buena parte de la literatura que se ocupa de este tema le confiere un poder explicativo importante e interesante a la educación popular; por ejemplo, Mejía y Awad (2003) señalan que: “En América Latina, las prácticas de la educación popular desarrolladas a lo largo de estos años, le significaron el logro de una visibilidad política y le confirieron un espacio particular dentro de la sociedad al lado de los grupos excluidos, e, incluso, una base de legitimidad como práctica social. Los movimientos sociales en sus demandas, en sus formas de organizaciones y en sus estructuras, poseen un carácter educativo que hace que los distintos actores apropien y codifiquen los procesos y la organización en los cuales están insertos”

Por consiguiente, este aspecto de la vida en comunidad constituye la esencia misma del pensamiento, donde la acción se puede entender en sí como la

materialización de lo que se denomina educación popular. De esta manera, lo popular y lo educativo parten de una práctica y reflexión política → pedagogía o pedagogía → política (Mejía y Awad, 2003), donde los procesos de enseñanzas se enfocan desde la construcción colectiva, identificando el sujeto como transformador social que percibe y cambia, de manera abrupta o sutilmente, las condiciones sociales en su entorno.

También, cabe señalar que la educación popular se encuentra guiada por diferentes intervenciones, con una intencionalidad política de transformación social, basada en uno de sus ejes principales: la práctica; en otras palabras, sin acción social no hay educación popular. Adicionalmente, la educación popular está atada a los contenidos que evidencian esas prácticas, lo cual no quiere decir que no se tenga en cuenta el análisis crítico y las posibles hipótesis que puedan emerger en estos procesos de educación. Entonces, la educación popular es aquella que está enteramente guiada por los actores, basándose en la existencia de la práctica desde su accionar.

Lo popular, es decir, lo compartido comunitariamente, obliga a identificar y discutir problemáticas que buscan construir un sentido y un quehacer práctico desde “el universo de intencionalidad” (Mejía y Awad, 2003). Desde allí, la pedagogía que se construye con este tipo de praxis educativa tiene implícito el propósito de re-contextualizar este conocimiento a partir de la diversidad cultural, o lo que es lo mismo, los actores aprovechan los intercambios culturales para construir constantemente no solo su identidad sino asentar o descartar prácticas y valores, lo cual, en últimas, alimenta el proceso pedagógico y la visión de mundo co-construido.

Así mismo, genera procesos de aprendizaje donde los saberes de la comunidad se perciben de acuerdo con la lectura de su contexto, y las realidades que afrontan desde la conexión sociocultural. Por tanto, la pedagogía popular es transdisciplinar, pues se constituye por medio de la reconstrucción de hitos y relatos, orientados en la colectividad y lo comunitario, de tal manera

que la acción transformadora de las organizaciones sociales se conduce desde y hacia las personas. En palabras de Mejía y Awad (2003)

“La experiencia educativa se basa en que los actores puedan movilizar acciones concretas dentro de la horizontalidad, en el marco de un proyecto que han ayudado a construir y que tiene significado para las personas y a la comunidad”.

Con todo, el actor elabora y reconstruye un contexto, el cual podría implicar una acción sobre la realidad y una búsqueda constante dada mediante el lenguaje, los conocimientos, las interacciones, las dinámicas, las formas disciplinarias y los dispositivos, lo cual está basado en las prácticas y acciones alternativas, que reconoce los saberes populares de la comunidad a partir de sus vivencias y de la experiencia colectiva.

2.3. La experiencia artística y estética

Ya teniendo clara nuestra posición conceptual sobre lo que significa la memoria individual y colectiva, así como la educación popular, para nuestros fines analíticos tenemos que entrar a definir la *sensibilidad* como “un conjunto de disposiciones biológicas, cognitivas y relacionales que permiten la recepción y el procesamiento de la información de un hecho estético” (MEN, 2010). Asimismo “la estética se refiere a la experiencia, en cuanto a que es estimativa, perceptora y gozosa” (Dewey, 2008). Ahora, despertar la sensibilidad creativa y la apreciación estética de una obra de arte implica “conocimientos y procesos mentales, que integrados y aplicados a las informaciones sensibles a una producción artística o un hecho estético, nos permite construir una comprensión de éstos en el campo de la idea, la reflexión y la conceptualización” (MEN, 2010). Sin embargo, el individuo se separa de la relación de la sensibilidad pues no suele hacer acto consciente de ella; también, aquella depende de la experiencia de vida o forma de vida con la que el [*actor*] haya construido su relación con la sensibilidad. En este sentido, según Dewey (2008).

“Le estética trae en relación la palabra sensibilidad, lo <sensible> en relación a quienes expresan, perciben o manifiestan. Esta relación de sensibilidad también se une con la belleza, lo que ese pensamiento logra captar como bello para brindar ante el receptor de la obra de arte una determinada estética”.

Esta tarea no está completa si no la acompañamos de la experiencia de vida del actor creador y del actor que observa la obra de arte; es decir, una *estética* desde la experiencia que tiene el ser humano en su proceso de vida, entendida esta como imbuida en condiciones de conflicto y resistencia. Así las cosas, “La experiencia artística está implícita en la cotidianidad de la vida, pues hace parte de lo vivido” (Dewey, 2008), de tal manera que reivindica ideas y emociones e “intensifica sus propias cualidades para transformarlas en filosofía y arte” (Dewey, 2008).

Una experiencia tiene modelo y estructura, porque no es solamente un hacer y un padecer que se alterna, sino que consiste en las relaciones que establece con las percepciones y las preconcepciones (Dewey, 2008); así, desde este modelo estructurado empieza a aparecer la creación, con la cual las situaciones cotidianas de la vida son susceptibles de transformarse en obras de arte. En nuestro caso, sería lograr poetizar los hechos u objetos cotidianos en verdaderas creaciones que se validen dentro de una comunidad determinada; que sean un medio que comunique en el espacio que se presenta y que, especialmente, sea un elemento que le comunique “algo” al artista que somete a cambios su entorno: “Entonces, la experiencia estética está conectada de modo inherente a la experiencia de hacer” (Dewey, 2008).

Según tal concepción, para ser verdaderamente artística una obra debe ser estética, es decir, hecha para ser gozada en la percepción receptiva (Dewey, 2008); además, debe comunicar, ser dicente por lo menos en el espacio que fue creada. Debe condensar conocimientos y valores, así como desarrollar aquellas habilidades que permitan imaginar, proyectar y concretar producciones artísticas que generen condiciones de circulación para ser presentados en una comunidad

de validación (MEN, 2010): “Sólo donde la materia se emplea como medio hay expresión y arte”.

No obstante, no podemos desligar la relación entre percepción y hacer. Para que la experiencia artística sea parte de la vida del actor creador, debe vincular la acción y la sensibilidad para que se perciba como obra estética, no solo en sí mismo sino en los demás. En palabras de Dewey (2008) “Tiene que haber equilibrio entre el hacer y recibir, de lo contrario la experiencia queda deformada”. Para que sea verdaderamente receptiva, la acción se convierte en el resultado que “satisface a la percepción directa” (Dewey, 2008); por ende, la experiencia ocurre debido a la interacción de los deseos comunicativos del actor y su proceso de vida.

Ahora bien, no podemos dejar atrás la percepción del espectador. Para el espectador no es sencillo entender la intrínseca relación entre hacer y percibir, como lo es para el creador, después de darle la conclusión a la obra artística, ya que: “Solemos suponer que el espectador asimila tan solo lo que está concluido, y no entendemos que asimilar implica actividades comprobables a las del creador” (Dewey, 2008). Que sea el receptor no significa que sea un actor pasivo, pues su accionar involucra determinado análisis, el cual está en constante movimiento hasta lograr objetivar la obra y así reconocerla, de esta manera: “En el reconocimiento hay el comienzo de un acto de percepción, pero a este comienzo no se le permite servir al desarrollo pleno de la percepción de la cosa conocida” (Dewey, 2008).

“Estas tierras eran de Don Jorge Morales; él empezó a vender antes del 9 de abril; él tenía todos estos terrenos en venta, pero vendía era las fincas. La parte de La Victoria se la vendió a Don Rito Quintero. En la antigua carretera que iba para Villao (vía a Villavicencio) había un mojón; de ese mojón para abajo era de los Morales hasta colindando con la Picota (entrevista a José Romelio Puentes, tomado de: <http://www.elbarriolavictoria.com/inicio.htm>).

Estas dos fincas recibieron caminantes desplazados de La Violencia, quienes empezaron a conformar lo que hoy conocemos como el barrio La Victoria. “Los amigos, los compañeros de trabajo, me dijeron que [...*estaban*] urbanizando aquí La Victoria. Yo vine y miré con unos compañeros y dijeron que no compraran, porque aquí no había transporte, no había nada” (Romelio Puentes, *ibídem.*). Sin embargo, aquellos que decidieron comprar no le dieron importancia y llegaron con la ilusión de tener un terreno propio dónde construir y empezar a vivir.

Con estas ilusiones llega la familia Celis, quienes por el costo de mil pesos compran un lote donde hoy es la antigua avenida hacia Villavicencio. En sus primeros años de estadía se dedicaron a traer frutas y verduras, luego montaron un local donde vendían cerveza. Continuó acrecentándose la comunidad en las fincas, algunos para empezar daban la cuota inicial de los lotes y construían las viviendas con tablas, paroi, tejas, y diferentes materiales que iban encontrando y comprando, para así dejar sus viviendas resistentes al frío. En este proceso de crecimiento demográfico del barrio llegaron los Bustos, quienes compraron un lote en lo que para 2014 sería la carrera 4 con calle 39 sur. Con el tiempo llegaron Don Miguel Alvarado con su señora Rosita de Alvarado y sus tres hijos, al mismo tiempo Don Guillermo Medina y su señora Leonilde Sierra de Medina. Estas familias, junto con los Celis, fueron los que fundaron el barrio La Victoria, la mayoría colocaron tiendas de tejo, cerveza y estaban en busca de oportunidades para trabajar en Bogotá.

El crecimiento demográfico del barrio trajo consigo el cubrimiento de las necesidades básicas, entre estas el agua, una de las prioridades del barrio. Al

principio los habitantes se acercaban a beber en las quebradas cercanas donde el agua aún no estaba contaminada. Sin embargo, no fue duradero debido a que empezaron a ser contaminadas por los habitantes de la parte alta de la localidad, pues no había alcantarillado y las aguas de las quebradas eran utilizadas para lanzar los residuos coprológicos y lavar las ropas. Estas acciones de los habitantes de la zona alta de la localidad San Cristóbal generaron problemas de salubridad en los habitantes del barrio La Victoria, así que las familias consolidadas se reúnen a problematizar los sucesos con el agua; de la misma manera se empezaron a discutir otras como la luz y el alcantarillado. Aunque sus habitantes se manifestaron por sus NBI, para el alcalde de la época, Gaitán Cortés, aunque eran importantes, no se podía dar solución a ellas hasta corregir la movilidad del barrio, pues si ellos podían acceder a trabajos en Bogotá, podrían pagar los costos del alcantarillado, las aguas y la electricidad.

Los servicios se instalaron poco a poco y según la necesidad de los pobladores, los primeros fueron instalados sobre la carrera cuarta hasta la iglesia y el resto fue más demorado.

Al establecerse la iglesia del barrio La Victoria, se genera la primera organización cultural, conformada por Don Efraín Celis, Manuel Vicente, Jaime Guerra y Roberto Guerrero. Gracias a ellos se organizaron bautizos, matrimonios y primeras comuniones. Esta clase de festejos permitieron consolidar la fraternidad en los habitantes del barrio. La religión fue parte importante para el avance del barrio pues el sacerdote del momento Miguel Mossett (primer párroco de la iglesia de La Victoria) generó cercanía y solidaridad entre los habitantes de la comunidad, quienes siempre estuvieron atentos a los consejos del padre y aquello que debían hacer para el surgimiento adecuado del barrio La Victoria; incluso, se encargaba de solucionar conflictos familiares.

Adicionalmente, el padre Mosset fue importante para la educación dentro del barrio, pues funda el colegio Cooperativo La Victoria y el colegio Cooperativo Altamira. Estas instituciones no perduraron debido a las influencias ideológicas

contestarías del padre Camilo Torres, arraigadas en la pedagogía de estos entornos, pues los maestros forjaban ideologías camilianas que para la época no eran acordes con los parámetros educativos, por lo que el Ministerio de Educación decidió cerrarlos.

Aparece el padre Jorge Osorio y crea el colegio Adveniat, palabra proveniente del *latín adventus*, venga. Este padre recibe apoyo para crear no solo el colegio sino también la casa cural. El colegio fue surgiendo y pasó de tener primaria a establecer bachillerato. A él lo sucedió el padre Jaramillo, quien continuó con el proyecto educativo del Colegio Adveniat. Con el tiempo el Ministerio de Educación habilitó proyectos para crear más escuelas como la Santaferaña, el Panamericano y el colegio Juan Evangelista Gómez, junto al centro comunitario y al Hospital La Victoria, este proyecto se ejecutó bajo el mandato de Rojas Pinilla.

3.2. Los carros esferados en el barrio la Victoria

A finales de los años sesenta giran los carros esferados en la Hacienda de los Carrillo. Don Felipe Carrillo uno de los habitantes de este lugar, “negociante de repuestos y carros antiguos, incentivó la construcción de los primeros bólidos” (Universidad Javeriana: 2008). Los niños del barrio empezaron a llegar a casa de don Carrillo en busca de distracción, pues este hombre de corazón noble, como lo cuentan algunos de los viejos del barrio, siempre estaba dispuesto a ayudar a todo el que de él necesitara; así, un sinnúmero de niños del barrio La Victoria llegaba a construir su carro esferado.

Con el paso del tiempo este carro empezó a convertirse en un medio de ayuda, pues como los habitantes debían conseguir el agua en riachuelos y pozos de la ciudad, y las calles para llegar al barrio La Victoria eran demasiado empinadas, los carros esferados fueron la solución más viable para sobrellevar esta adversidad. Con los carros se cargaba el agua desde la parte baja hasta el suroriente, cuya topografía estaba dominada por montaña. De la misma manera, este medio de transporte artesanal hizo que los niños vieran una alternativa de negocio,

ayudando a las personas que iban a merchar en la plaza del 20 de Julio a cargar sus mercados, y así ganarse unos cuantos centavos, e incluso mercado para llevar a sus casas. En diciembre los niños subían la parte más alta de la localidad (Juan Rey, Alta Mira y Quindío) para conseguir chamizos, lama y eucaliptos para adornar y celebrar la navidad, estos mismos eran vendidos en los barrios bajos de la localidad (20 de Julio, Villa Javier, La Serafina y San José).

Sin embargo, el peligro no dejó realizar sus labores o juegos como deseaban, pues en ese entonces La Victoria era la salida al Llano (antigua avenida a Villavicencio) y los accidentes recurrentes empezaron a alarmar a los padres de los niños, hasta despojarlos de sus carros esferados, y algunos padres más radicales, quemarlos: “los muchachos se colgaban en las tracto mulas o camionetas por la parte de atrás para impulsarse y llegar así más rápido y con menos esfuerzo a su destino. Muchos de los que no lograron la arriesgada hazaña fueron arrollados por el mismo carro del que se remolcaban [...] creo que en una oportunidad hubo dos pelados que murieron ahí espichados al lado de los carros” (Universidad Javeriana: número 20, enero de 2008).

La pavimentación del barrio La Victoria, en 1973, permitió que estos vehículos artesanales volvieran a ser un acto de distracción, juego y competencia entre los niños habitantes del barrio: “se lanzaban así en serie de ocho seguidos” (Universidad Javeriana: 2008). Incluso hay quienes afirmaban que con este juego las vestimentas quedaban deshechas por completo. Sin embargo, la diversión no fue completa, pues el resultado fue fracturas, moretones y raspones. Aun así, a pesar de que los padres decomisaran sus carros, los niños bajaron hasta el barrio San Martín de Loba a conseguir diversión con aquellos que allí tenían esferados y continuar con la aventura. Ahora, estos niños son los adultos que en la actualidad conforman el barrio La Victoria.

3.3. Historia y contexto general del festival “Las Balineras se Toman la Cultura”

El primer festival las “Balineras se toman la cultura” se crea el día 20 de julio de 2001 por Alexander Martínez, quien pretendía dar diversión a la comunidad con una tradición de los habitantes de la cuadra. Nació como ejercicio lúdico que convocó a los habitantes de la carrera 3 este con 12 sur del barrio La Victoria. Esta cuadra se encuentra cerca al comercio principal, siendo este un lugar transitado por diferentes pobladores de todas las partes de la localidad San Cristóbal. Adicionalmente, el espacio demográfico, por sus condiciones montañosas, permite fácilmente lanzarse cuesta abajo encima de un bólido.

Frente a esta experiencia se convocó a la comunidad a participar en la carrera de carros esferados, teniendo así una gran acogida y recibiendo colaboración por parte de algunos vecinos, quienes ayudaron en la organización del evento. “Don Carrillo acomodó una llanta de carro en el hueco más grande de la cuadra para que no hubieran accidentes y nadie saliera lastimado”.

En esta primera versión, el creador, haciendo uso de su habilidad con el arte plástico, creó un trofeo en forma de calabaza que contenía dulces, siendo el incentivo como premio para el primer lugar de la competencia de los carros esferados. El trofeo era entregado en el balcón (utilizado como tarima) de los Tribaldo, vecinos conocidos de la cuadra. La carrera estuvo amenizada por unos cuantos tragos de cerveza, bebida espirituosa que motivó hurras a los competidores para lanzarse por las calles empinadas; de la misma manera, el arranque fue la excusa para apostar la tanda siguiente.

La segunda versión del festival se desarrolló el 20 de julio de 2002, Alexander Martínez continuaba con la organización del mismo. En este año decide cobrar 500 pesos para la inscripción, el dinero era recogido dos horas antes de iniciar la carrera y depositado en una alcancía de doña Laura Merchán, su madre, quien para infortunio de la organización falleció el 9 de febrero de 2010. Al finalizar la

carrera el dinero era utilizado para comprar el premio del segundo lugar, pues el primero recibía la versión mejorada de la calabaza llena de dulces. De nuevo, don Carrillo, quien era el dueño del garaje de carros de la cuadra y que toda su vida había trabajado con ellos, presta una llanta para cubrir el hueco de la calle 3 (infortunadamente, el 31 de octubre de 2004, don Carrillo es asesinado en un intento de hurto). Incluso, un testimonio ilustra la acogida que empezó a tener tan particular evento: “A las 6:30 pm los vecinos empezaron a hacer revisiones técnicas de los carros esferados para no tener contratiempos en medio de la competencia”. Al finalizar, los habitantes de la cuadra armaban equipos para competir de nuevo y apostar “los vecinos se unían para hacer su propia carrera y el premio era un palo de cerveza (canasta de cerveza), las tiendas que quedaban cerca aprovechaban para cobrar más de lo común, se armaban fiestas en la calle y tomaban hasta las 3 de la mañana”.

La tercera versión fue el año 2003, con las mismas condiciones logísticas de las versiones anteriores: el cobro de 500 pesos para la alcancía de doña Laura y así recolectar para el premio del segundo lugar. De nuevo, don Carrillo puso la llanta para cubrir el hueco que persistía en la cuadra, un reflejo más de la falta de Estado, que de la topografía del lugar. En esta nueva versión existió premio para el carro que por su decorado sobresaliera, entonces las familias se reunían a adornarlos para competir y le daban un nombre llamativo.

Posteriormente, la comunidad se reunía en las aceras a la espera del grito de salida para ver cómo sus hijos competían en tan importante justa: “Los Fajardo cogieron confianza y apostaron, pues su nieto había ganado el primer puesto en las versiones anteriores, entonces alistan la pista y abren campo para que su nieto pase sin ningún contratiempo”. El festival culminó de la misma manera que los pasados: cerveza en mano y fiesta hasta las tres de la mañana.

En la cuarta versión, realizada en el mismo mes y día de las anteriores, las familias se prepararon adornando sus carros para la competencia. “La Asociación Cultural Artífice Inimaginable”, que en aquel entonces se denominaba “Grupo de Teatro Artífice Inimaginable”, era un grupo de jóvenes que se reunían en el Centro

de Desarrollo Comunitario (CDC) de La Victoria, el Parque la Colmena y el Parque las Monjas, a montar zancos, decidió tomar la vocería de la carrera. La casa del director del grupo quedaba en la misma cuadra donde se organizaba la carrera, además, era el tío del creador del evento. Este grupo de jóvenes se integra a la organización del festival y toman el evento como excusa para visibilizar sus procesos. En esta versión Alexander Martínez no continúa con la competencia, sin embargo, la organización le da continuidad a las tradiciones que giraban alrededor del evento. Adicionalmente, decoraron la cuadra con antorchas en todos los postes de luz para mejorar la visibilidad de los competidores y los asistentes.

Debido a su nueva intervención y el propósito de evidenciar los procesos que hasta el momento la organización tenía como trabajo artístico teatral, deciden presentar la obra “Muerte y Olvido”, creada por Hernando Merchán, director del grupo. Al decir de un vecino, asombrado por aquella nueva intervención:

Según ellos se iba a presentar una obra de teatro antes de la carrera de los carros esferados. Nadie entendía nada, todos queríamos competir y quitarle el premio al hijo de los Fajardo porque él siempre ganaba. Entonces ellos presentaron una obra que se llamaba “Muerte y Olvido” nadie entendía de qué se trataba, muchos de nosotros estábamos en la tienda de los Ramírez esperando a que iniciara la carrera”. Al terminar la obra, las familias se prepararon para la competencia: “los muchachos que estaban montados en esos palos (zancos) prendieron las antorchas como queriendo decir que la carrera iba a iniciar, igual nos preparamos por familias y por grupos y como también ganaba el carro que estuviera mejor decorado y con un nombre llamativo.

Debido a la decisión de Alexander Martínez, la premiación de la calabaza con dulces para el primer puesto cambia a ser unas camisetas costeadas con los 500 pesos de la competencia. Además, para esta versión la organización no estuvo de acuerdo con la intervención de personas en estado de alicoramiento, que se lanzaban cuesta abajo en los carros de balineras y no tenían en cuenta los accidentes que surgían debido a sus acciones, entonces los organizadores consideraron peligrosas las acciones para el desarrollo de la carrera. Pero la

comunidad no estuvo de acuerdo y hubo disgustos con el director de la organización, pues, además, se prohibía continuar con la práctica de las apuestas hasta el amanecer.

Para la versión del año 2005 el festival no se realiza el 20 de julio, como venía siendo tradición, debido a que ahora dependía de los presupuestos y las fechas en que eran entregados. No obstante, la organización empieza a pensar la competencia de carros como un festival que podía aportar a la construcción de identidad y cultura en el barrio: “Se empieza a transformar en un evento como tal, para tal efecto entonces se hace el ejercicio como una cuestión donde se hacen algunas muestras artísticas con alguna participación de algunos grupos cercanos a la organización”. Se presentaron dos organizaciones de teatro en esta versión, las cuales se encargaron de inaugurar la carrera. La transformación del festival empieza a ser evidente en esta etapa, por un lado, el referente adicional de las puestas en escena, y por otro lado, grupos de jóvenes zanqueros promocionando el evento horas antes. Los zanqueros eran aquellos jóvenes que en las noches se reunían a ensayar en el parque La Colmena.

Continuando con los cambios, el grupo genera estrategias de inscripciones y trabajo, “esta vez los participantes no tenían que pagar 500 pesos, como se hacía las veces anteriores, simplemente se acercaban a la casa del abuelo (director del grupo Artífice), y el grupo daba los carros para poder concursar”. Aun así, la comunidad seguía participando, consiguiendo tarros para hacer las antorchas; de nuevo la familia de don Carrillo prestó la llanta para el hueco de la calle, otros permitieron pintar las fachadas de sus casas para anunciar la carrera, entre otras tantas iniciativas. La organización sistemática y comprometida del evento se hizo cada vez más evidente: la inauguración, con las funciones teatrales, y en torno de estas las planillas que definían por categorías a los participantes de la carrera con el fin de dividir la población por edades.

La comunidad se aglomeraba alrededor de las presentaciones, no obstante, no faltaban los vecinos insidiosos que buscaban menoscabar la imagen de las obras teatrales, a pesar de que sus hijos eran los artistas. La premiación fue ropa hecha

por la esposa del director de teatro. “Al finalizar la carrera se recogían los carros esferados y se guardaban en la casa del “Abuelo”, se quitaban las antorchas y se acaba la celebración en la cuadra y los vecinos ya no se quedaban tomando hasta las 3 de la mañana”.

Parte del crecimiento hasta el momento del Festival surgió por la experiencia que traía el director con el grupo “La Cantera” (Grupo creado en La Victoria que se desplaza al centro de la ciudad). La propuesta de Hernando Merchán se basaba en conservar la identidad del grupo.

Este proceso hizo visible al Grupo de Teatro Artífice, como parte activa de los procesos culturales de la localidad. La versión que organizó este conglomerado logró posicionar el evento como festival importante de la localidad. De esta manera, abrió distintos espacios locales y distritales para próximas versiones, lo cual devino en que la VI versión tuviera recursos de la Alcaldía Local. Para el año 2006 la carrera de carros esferados toma el nombre de festival “Las Balineras se Toman la Cultura”, donde por primera vez se invita a organizaciones de la zona alta y baja de la localidad. No es realizado solo una tarde o noche, como sucedió en su génesis, sino que utilizaron un fin de semana con puente festivo, aquello obligó que la realización no se hiciera el 20 de julio, como en las tres primeras versiones.

Con los recursos brindados los organizadores compran pinturas para hacer murales y promocionar el evento; además, logran enviar a imprenta un afiche diseñado por ellos para la publicitar el evento y algunos volantes de mano. Los jóvenes logran gestionar la participación de Canal Capital para hacer la nota publicitaria. Aquella versión fue la primera vez que contaron con un reportaje por medios de comunicación.

El sábado el grupo presenta la obra de teatro, el domingo se realiza un recorrido entre cuadras del barrio entre la carrera 3B este y culminando en el parque La Victoria, a modo de comparsa, donde los grupos mostraban su trabajo artístico de calle. La llegada al parque invitaba a la comunidad a ver la puesta en escena de estos jóvenes y niños que conformaban las agrupaciones. Cuenta

Ronald Ramírez; organizador del evento “era un evento consolidado, [...] uno de los más elaborados no solo porque contaba con una base sólida, sino porque tenía una gran participación de grupos y donde la premisa era presentar los resultados de sus procesos formativos”. Y añade: “[...] También localidades, porque venía gente de Tunjuelito, Usme, Ciudad Bolívar, Antonio Nariño, Barrios Unidos a mostrar sus procesos formativos”.

Continuando con el crecimiento del festival, buscaron nuevas convocatorias con grupos u organizaciones de danza, teatro, música, entre otras, todas en sus diferentes ramas. Con esta amplitud buscaba nuevas organizaciones que expusieran los procesos de formación de cada una. También, pretendía presentar a la comunidad del barrio La Victoria, la localidad San Cristóbal y localidades participantes la variedad de trabajos artísticos comunitarios que se generaban alrededor del arte y de distintas manifestaciones culturales en torno a lo social.

El amplio crecimiento del festival impulsó a movilizarlo a distintas cuerdas, debido al hueco que se encontraba en la de origen (donde se organizaban las carreras), pues dentro del plan de contingencia no debía estar un espacio inseguro para los participantes. Según un habitante del barrio: “Muchos vecinos se enojaron por la decisión que tomaba el grupo de teatro porque como ellos siempre estaban acostumbrados a tomar y apostar en torno a la cerveza, pero aun así siempre se tenía buena acogida”. A pesar de la inconformidad de la comunidad, el festival tuvo acogida por los antiguos y nuevos competidores.

En esta versión la organización logra convocar a Canal Capital, quienes realizan el primer reportaje. Para 2007 el festival se realiza en el mes de mayo, con recursos obtenidos por la Alcaldía Local mediante la RED de eventos, además del apoyo de la UCPI, que actualmente es la gerencia de juventud de la localidad San Cristóbal. Gracias a estos estímulos institucionales, la organización logra extender su duración a tres días. Como fue tradición desde la segunda versión, la organización hace un recorrido en zancos por las calles de La Victoria para anunciar el evento, siendo acogidos por la comunidad con alimentos para apoyar el evento: “Cuando el Grupo de teatro camina por las empinadas calles del

barrio La Victoria la comunidad ofrece algunas ayudas, entre ellas comida, para que el sábado se pueda hacer la olla comunitaria al frente del salón de Juventud que queda ubicado en el CDC La Victoria”. También, contaron con el apoyo de personal de la carrera de Cine y Televisión de la Universidad Central, quienes realizaron entrevistas a la comunidad y grabaron un simulacro de carrera en la calle frente al CDC La Victoria. Igualmente, el festival tuvo el acompañamiento de Canal Capital y City TV, realizando tomas del festival, de la historia de la localidad, del barrio y el surgimiento del evento.

Dicho año es la primera vez que la organización inaugura la carrera en horas de la mañana, a las 10: 00 a. m.; este cambio generó molestias en la comunidad debido al horario, además, también se hacía en otro lugar. Aun así, la convocatoria tuvo gran acogida, más aún porque estaba ambientada por la torre de sonido, gestionada por la organización. El trabajo desarrollado en esta versión ocasionó en la organización Artífice estructurar su labor logística, por consiguiente, reestructurar su accionar metodológico para obtener mayor efectividad en la recepción de las organizaciones.

Para 2008 el evento cuenta con el apoyo de la Alcaldía Local de San Cristóbal, en conjunto con la Red de Eventos y la fundación AVESOL. Con estos apoyos el festival impone nuevas reglas, entre ellas que el evento, una semana antes de la fecha estipulada, debe dictar conferencias realizadas por los organizadores acerca de la construcción del barrio y la importancia que tiene los carros esferados en la historia de la localidad. Entonces, el coordinador del evento buscó tres colegios para realizar la charla y enseñar a construir los carros esferados.

Hubo algunas dificultades por los rubros distritales entregados, pues la organización ya no tenía el manejo absoluto del dinero, sino AVESOL era la organización que realizaba las contrataciones, debido a lineamientos del plan de cultura de la localidad. Esto ocasiona en la organización inconformidades debido a que el grupo de teatro tiene inconvenientes en la organización del cronograma, pues no podían elegir libremente los grupos que habían seleccionado. A modo de estrategia para combatir este inconveniente, la organización generó dispositivos

de selección de los grupos, los cuales debían ser observados y meticulosamente elegidos por su calidad.

En esta ocasión, el certamen contó con la participación de un *disk jockey* de la Organización Vivo Arte, y su inicio continuó siendo en horario de la mañana. La comunidad inscribía a sus hijos horas antes, incluso en el mismo instante de la competencia. Para estas últimas versiones el cierre no se daba alrededor de los tragos y la adrenalina de lanzarse por las calles empinadas, pues algunas agrupaciones de rock local daban por culminada la ardua jornada.

Para 2009 la organización logró estar consolidado en la RED de eventos, para así instaurar el festival durante tres días, adicionando talleres teórico práctico, historia y elaboración de los carros. La interventoría estaba a cargo de la Organización Summun Draco. De nuevo, ante la presencia de Canal Capital y City Tv, la emisora local se une al equipo de medios de comunicación, y los canales realizan entrevistas a personas de la comunidad, dejando como resultado una toma transmitida en cada uno de los canales. No solo llegan esto medios sino también algunos inesperados. “Fue sorprendente cuando de la nada aparece una persona identificada con un chaleco de Caracol Noticias y hace una toma del festival cuando el poeta se encuentra cantando”.

En esta última versión las condiciones del festival mejoran, aunque la situación local no estaba en sus mejores momentos debido a las amenazas, mediante los constantes comunicados enviados a los participantes y la organización del evento. Sin embargo, el cierre de la novena versión fue grato, pues se celebró con un “pogo”, realizado “los mechudos”, como los llaman en el barrio, que no son otros que muchachos aficionados al rock duro y que danzan de manera agresiva, pero inofensiva, luego de que una hora antes se brindara una misa en la iglesia La Victoria, que queda justo en frente del parque donde tocaban las bandas.

4. ANÁLISIS

“La memoria colectiva solo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado el curso de la historia de los grupos implicados”
Elizabeth Jelin

4.1. Comunitario

En este capítulo se realizó en análisis del evento el festival “Las Balineras se Toman la Cultura”, a partir de dos ejes temáticos que se han venido desarrollando a lo largo de este trabajo de grado, a saber: lo comunitario y lo pedagógico. Del primero abstraemos el concepto de memoria definido por Elizabeth Jelin (2002), quien la define como una acción constante de los recuerdos de los actores involucrados en determinado espacio, transmitidos desde la oralidad, rememorándose el objeto (carro esferado, en nuestro caso) alterno al festival; el anterior proceso construye identidad, como lo menciona David Buakhurstst (2002), Michael Pollak (1992) y Elizabeth Jelin (2002) que es definido como el cimiento de acciones individuales y colectivas en un espacio apropiado por el individuo; por último, se observó el evento mediante el concepto de arte comunitario, elaborado por Daniela Alfaro y Carolina Sura donde se define como “[una] recuperación de [...] lenguajes, historias, [y] memoria. [...] solo en la medida que dejemos de ver la cultura como una dimensión más y pasemos a considerarla como la base del desarrollo social será posible activar el tejido social, [es así como el arte comunitario] se muestra como una herramienta real para lograr un **Proceso de Transformación Social** (2007, p. IV).

El segundo eje temático, lo pedagógico, está compuesto por dos conceptos, los cuales aportan una mirada detallada de lo acontecido alrededor y dentro del evento, estos son: la pedagogía popular definido desde Miriam Awad y Raúl Mejía (2003), quienes plantean que los actores sociales construyen prácticas donde se instauran conocimientos, generando transformación social; el siguiente concepto, lo artístico, se explica a partir del pragmatismo estético de John Dewey (2008),

quien arguye que el actor creador y el actor observador se vinculan mediante la sensibilidad instaurada por su propia experiencia de vida.

A continuación se muestra el análisis del festival, alrededor de la memoria individual y colectiva que fortalece la identidad de los actores que participan en el evento como el reconocimiento frente al otro, generando transformación social.

4.2. Memoria

La memoria es accionada mediante los recuerdos de los actores involucrados. Esos recuerdos se convierten en acciones cuando los individuos detonan imágenes y sensaciones con los objetos que los invitan a hablar de una acción pasada vivida en un espacio determinado. Es de esta manera que se enfoca esta parte del capítulo en analizar el recuerdo del evento bajo la mirada de los actores, el objeto, la acción hablada y los espacios.

Los actores son los individuos, organizaciones o entidades quienes accionan directa o indirectamente la memoria del festival. Estos sujetos están conformados por: la comunidad del barrio La Victoria, la organización Artífice Inimaginable, las organizaciones invitadas, las instituciones gubernamentales y algunos medios de comunicación. A continuación se hará un desglose de cada una de ellos.

La comunidad del barrio La Victoria está conformada por algunos fundadores del barrio, quienes, como se ha señalado en el capítulo 1, llegaron al territorio por causa del desplazamiento originado en algunas regiones del país por lo que se denominó La Violencia en. También, a ella pertenecen las/los jóvenes, niños, niñas (si bien los niños no recuerdan en el presente la historia del festival, lo harán gracias a los relatos, historias y anécdotas de los mayores), los tenderos, vendedores ambulantes, drogadictos, barristas, el sacerdote, los comerciantes, el carnicero y el cantinero. Estos individuos participan de una u otra manera del evento debido a su importancia en el mismo o en el barrio; son quienes recuerdan el festival, pues en las tres primeras versiones (2001, 2002 y 2003) colaboraron con su realización, igualmente participan en la carrera de carros esferados y en las intervenciones artísticas.

Por otro lado, Artífice Inimaginable organiza el festival y estimula a que la memoria se reactive en la comunidad por medio de talleres de construcción de los carros esferados, donde se relata la historia y procedencia del bólido, como lo menciona uno de sus integrantes: el festival “tuvo desarrollo poco a poco, [*llegando a durar*] tres días, [*en*] donde empezábamos un taller técnico práctico sobre la historia de los carros esferados dentro de la localidad y de cómo elaborar los carros esferados” (véase anexo, cuadro 2). A pesar de esto último, la organización no es consciente frente al trabajo de memoria que fomenta con el evento de las Balineras; aún así, el espacio genera la reconstrucción de memoria, sin embargo, no es suficiente para consolidar de manera sistemática esta memoria en los individuos que participan en el evento.

Otros de los actores que propician la memoria del festival, y que además lo hacen posible, son las organizaciones invitadas, las cuales tienen procesos comunitarios en sus localidades, como lo narra Milena Hernández, organizadora del evento cuando afirma que hay “[...] grupos que [*presentan*] dentro de ese festival de ‘Las Balineras se Toman la Cultura’ los resultados [*de los*] procesos formativos [...]” (véase en anexos, cuadro 3). Esta memoria solo se constituye desde el recuerdo que involucra la historia vivida en el evento, dejando huella en los asistentes debido a las presentaciones artísticas como teatro, danza, música y narración oral, realizadas en el parque La Victoria.

Por el contrario, las instituciones gubernamentales (Alcaldía Local de San Cristóbal, la RED de eventos, UCPI, Summun Draco, gerencia de Juventud, AVESOL) involucradas en el festival no constituyen directamente un factor de construcción de memoria, sin embargo, su aporte indirecto es facilitar espacios, presupuestos y objetos representativos como afiches, volantes, premios y escarapelas, para que el evento y todo lo que trasciende en él se realice.

Por último los medios de comunicación como City TV, Canal Capital, la Universidad Central, Canal Caracol, la Pontificia Universidad Javeriana, Redes Sociales y Canal 10, fortalecen la memoria del Festival en la media en que dejan

productos tangibles donde narran periodísticamente el evento. En resumen, los diferentes actores descritos construyen memoria no por sí mismos sino en la relación que hay entre ellos, el espacio que habitan y los objetos que alientan la memoria.

Partiendo de la importancia mencionada del objeto en la memoria, cabe enunciar que el festival conserva diferentes objetos referentes como: afiches, pancartas, volantes, premios, videos, fotografías y los carros esferados, los cuales son importantes en la medida en que se significan y re-significan a través de la acción del recuerdo y la divulgación que tienen los actores hacia este.

Como ejemplo relevante se encuentra el carro esferado, en un principio aparece como un objeto de la cotidianidad usado con fines comerciales, de transporte y lúdicos, como lo narra Milena Hernández, “En el carro esferado cargaban el agua, en el carro esferado se cargaba el mercado, [...] luego los niños empezaron a jugar, precisamente por la misma forma de la localidad” (véase en anexo, cuadro 2). Posteriormente, dicho instrumento pasa a ser un objeto lúdico de los niños, niñas, las/los jóvenes y adultos en el barrio La Victoria; luego, se transforma en la excusa para visibilizar los procesos culturales de organizaciones invitadas (esto es descrito detalladamente en el capítulo 1). Lo anterior evidencia cómo el carro esferado se re-significa a partir de los actos de los diferentes actores a medida que pasa el tiempo, aportando a la construcción de memoria desde el mismo en el barrio La Victoria y en el festival.

El objeto, cuando es relacionado por el actor, provoca la acción hablada que activa los recuerdos entorno del carro de balón y su historia de vida hilado a él. Esta acción hablada surge en las anécdotas, la imagen, el discurso académico, el discurso evaluativo, operativo, entre otros. Estas formas de narrativas se establecen dependiendo del actor y de dónde se encuentre, a su vez consolidan la memoria del festival en torno a la historia del barrio La Victoria.

Concluyendo este apartado, se puede afirmar que la memoria del barrio y del festival “Las Balineras se Toman la Cultura” está ligada a la relación directa entre el actor y el objeto, ese actor que habita en el barrio y asiste al festival y el objeto

significado y re-significado, lo cual da como resultado un acto performativo, o lo que es lo mismo, la acción hablada, esta última retomando la memoria como punto de partida.

En consecuencia, la memoria del festival activada mediante los recuerdos sostiene la identidad de los actores tanto individual como colectivamente, todo lo cual instaaura ética, valores y costumbres en el espacio intervenido.

4.3. Identidad

La identidad es sopesada con el diálogo de los actores, generando significación y re-significación de la experiencia vivida. Teniendo en cuenta esto, en este punto se analizó el festival, alrededor de la relación entre la acción individual y la acción colectiva de los actores entorno al taller de carros esferados, la carrera, la comparsa que surca el barrio y el encuentro en el parque La Victoria y los objetos que han constituido el símbolo del mismo.

La identidad no es un concepto tangible, mucho menos estático, y usualmente se encuentra asociado con un objeto, acción o espacio, en este caso, entraremos a observar la identidad del festival mediante el taller de carros esferados. La organización Artífice adicionó en el festival este espacio por peticiones de las entidades que empezaron a subvencionarlo, aportando los presupuestos para su continuidad, al ser vinculado dentro del evento, la identidad empieza a recrearse en la individualidad de cada participante, así como en sus acciones colectivas. En este punto del análisis, se tomó fotografías de los sucesos en el evento que fueron analizadas entorno al concepto de identidad, entablando la relación entre la acción individual y la acción colectiva de los participantes. Esta metodología de análisis buscó ser acorde con la propuesta narrativa biográfica: “la imagen sustenta el texto, el texto sustenta la imagen”.



Foto tomada del álbum n° 4 referente a la versión n° VII

La creación de los carros esferados empieza con la historia de este medio de transporte, su surgimiento y formas de uso, lo cual se constituye en una acción colectiva de trasmisión de saberes populares que, gracias al evento, conforma, transforma e influye en el sentido de identidad de los actores, al invitarlos a conocer por qué este tipo de bólido aparece en el barrio La Victoria. Con el objeto se narra cómo ha venido aportando al crecimiento del barrio, acción que se materializa a partir de la acción hablada, al establecer en los actores el reconocimiento de elementos propios que se van convirtiendo en un referente de identidad. De esta manera, se reconocen históricamente en su espacio (el barrio La Victoria), al darle un carácter activo a la identidad cultural que construye con los actores organizadores para los actores participantes. También, estos relatos fundacionales pasan por el relevo generacional, en el cual los niños, niñas y

jóvenes de la localidad re-significan su espacio, el objeto y lo apropian como parte de su historia de vida y procedencia.

La fotografía de arriba muestra cómo los niños que llegan al festival, toman la vocería en la creación de los carros, siendo ellos los nuevos creadores de los bólidos a partir de indicaciones de los adultos encargados en transmitir cómo hacerlos.

Entonces, el objeto se convierte en el símbolo que por medio de él moviliza saberes y diálogos del barrio La Victoria, que conlleva a retomar antiguas prácticas, como lo era jugar en el carro de balín, con aquellos viejos que vivieron su infancia gracias a este elemento.



Foto tomada del álbum N° 1 referente a la versión I y II

Más allá de los referentes históricos, en los inicios del festival la comunidad se empezó a reunir en torno a la carrera de carros esferados, estableciendo vínculos y relaciones entre los vecinos del barrio; de esta manera, las familias reconocen los valores, conceptos colectivos que aportan al sentido de identidad de la comunidad que observa la carrera. Se puede evidenciar en esta foto a la familia

Fajardo, quienes fueron los habitantes del barrio La Victoria que en un inicio convocaban, organizaban y realizaban la carrera de carros esferados.

Cuenta Paulo Alexander Martínez, creador de la competencia; “[...] las familias se unían y creaban equipos [...*para*] darle nombres llamativos a los carros esferados y competir en la carrera.



Foto tomada del álbum N° 1 referente a la versión I y II

La acción hablada de los actores del barrio La Victoria surge en el encuentro alrededor de la premiación; esto sucedió especialmente en las primeras versiones, como lo dice Paulo Alexander Martínez; “[...] La premiación se [...*realizaba*] en el balcón de la casa de la familia Tribaldos, [... *allí*] compartían [... *las*] historias y vivencias”. Adicionalmente, reconocen un conjunto de saberes, costumbres y creencias comunes, propias de la identidad colectiva de los asistentes.

Asimismo, la fiesta y la lúdica eran parte de los encuentros entre los habitantes del barrio, Cuenta Rosa Rodríguez, vecina de la cuadra, asistente al festival; “[...] Al finalizar la carrera los vecinos se reunían en equipo y realizaban su propia carrera, [...] y] el premio era una canasta de cerveza”.



Foto tomada del álbum N° 1 referente a la versión I y II

Por otro lado, dentro de las transformaciones del evento, aparece el encuentro entre los actores participantes y los actores organizadores a través del arte. Los organizadores decidieron mostrar al público, antes de la competencia, uno de los procesos escénicos que tenían hasta el momento, así se toman el espacio de la carrera para presentar la obra de teatro “Muerte y Olvido”, dirigida y escrita por Hernándo Merchán (director de Artífice). El propósito de la obra era retirar la cerveza del evento y empezar a transformarlo en una propuesta donde reconociera los procesos que surgían en él y fueran participes, Hernando Merchán cuenta; “se la pasaban tomando y eso no era un buen ejemplo para [... *los niños, niñas y jóvenes*] de la cuadra, además que después se peleaban, entonces, dijimos [...] que íbamos a quitar las ganas de la cerveza con arte y que la gente de

paso se diera cuenta [de] que en la localidad sus hijos [... *tenían*] propuestas artísticas importantes para la cultura del barrio”.

Sin embargo, para los actores participantes del barrio La Victoria no tuvo claridad la propuesta y solo deseaban seguir con su tradición lúdica. Teresa Ramírez cuenta, organizador del evento; “[...] Ellos iban a presentar una obra de teatro [...] no se entendía nada [y] todos queríamos competir y quitarle el premio a los Fajardos, [...] después [*fue*] que nos pareció bonito esas [*obras*] que mostraban”. Si bien el propósito de los actores organizadores no surge en un principio, sino a lo largo del tiempo, es en las acciones donde los actores organizadores logran re-significar el evento más allá de la cerveza en los actores participantes y volverlo un factor importante para la identidad barrial y comunitaria.



Foto tomada del álbum N° 2 referente a la versión VI

También otra de las acciones en el festival, que aportan a la construcción de identidad del barrio, la identidad de los actores participantes, de los actores organizadores, de los actores invitados y del mismo evento, es la carrera de carros esferados que ahondaremos en el análisis:

La carrera empezaba a funcionar como elemento fundamental para la reconstrucción de la memoria: al ser reconocida, los actores se identifican con ella en relación con el espacio de procedencia. Cuenta Aníbal Muñoz: creador de la organización Artífice y organizador del evento las Balineras, “En la carrera se reúnen todas las familias del barrio La Victoria para ver la competencia y escuchar las historias que empezaban a contar los viejos de la cuadra”. De esta manera, desde la acción hablada aparece la historia del barrio La Victoria que identifica a su actores; así, según Mauricio Fajardo, uno de los primeros habitantes del barrio y quien vivió su infancia en torno a los carros esferados: “Cuando se recogía agua en las pilas todos nosotros llegábamos a las cinco de la mañana con nuestro carro esferado, ese que era de un solo balón y dos canecas a los lados. Con ese subíamos hasta nuestras casas con el agua pero a veces en la mitad del camino se partía el palo por el peso”.

Otro de los factores del festival es la comparsa, como ya lo hemos mencionado en el primer capítulo, esta puesta en escena aparece en la cuarta versión, allí los organizadores muestran diferentes artistas locales, como lo dice Ronald Ramírez, organizador del festival: “[...] Cuando se termina la carrera de carros esferados [...los] artistas se encuentran en salones comunales para realizar el [...desfile] inaugural, entonces la comparsa se desplaza por los barrios aledaños [y] muestra diferentes acciones culturales [... de] los procesos de formación que las organizaciones y [... Artífice que] teníamos con los niños, niñas y jóvenes”. Aunque la comparsa no representa identidad para la historia de los carros de balón, puesto que su accionar en el evento es llevar a los actores del barrio al parque La Victoria a ver las propuestas artísticas, desde las acciones individuales y las acciones colectivas se construye identidad comunitaria en los vecinos, así como en los actores invitados, participantes y organizadores, quienes a lo largo

del tiempo recordarán y re-significarán sus acciones, reconstruyendo la identidad cultural del barrio La Victoria.



Foto tomada del álbum N° 2 referente a la versión II y III Versión

Por medio de la comparsa los actores participantes del barrio La Victoria y algunos aledaños son conducidos al Parque La Victoria, allí no solo se encontraban con grupos mostrando sus procesos, sino un encuentro entre la comunidad alrededor de una olla comunitaria.

La identidad se construye mediante acciones individuales y colectivas, con las cuales los actores en el festival se reúnen alrededor de una olla comunitaria, donde entablan vínculos y relaciones entre los asistentes en el parque La Victoria; de esta manera, se instauran y consolidan valores, conceptos colectivos que aportan al sentido de identidad de los asistentes, invitados y organizadores del festival.



Foto tomada del álbum n° 2 referente a la versión n° V

En la anterior imagen se puede observar el apoyo de la comunidad que participa en la olla; adicionalmente, cómo alrededor de ella los grupos locales comparten la evidencia de sus procesos formativos.

Cuenta Ronald Ramírez: “[...] siempre en esas primeras versiones se hacía como refrigerio una sopa o una olla comunitaria, no solamente [... *para*] ahorrar costos en la alimentación de los artistas, sino también para vincular la comunidad [... *como ícono*] del trabajo comunitario”.



Foto tomada del álbum n° 2 referente a la versión n° V

Adicionalmente, los actores invitados, observadores y organizadores se encuentran en torno a las muestras artísticas, como lo dice Aníbal Muñoz: “Establecer lugares, como canchas, polideportivos, salones comunales, lugares donde se centran ese tipo de actividades culturales”. Compartiendo así acciones culturales que los asocia en un espacio que se reconoce y de la misma manera identifica en un conjunto de valores, costumbres y creencias. En nuestro caso, el parque La Victoria es aquel lugar de encuentro, re-encuentros, significaciones y re-significaciones de los actores individuales y colectivos, compartiendo rastros culturales que constituyen su identidad.

También, el espacio se re-significa, deja de ser la simple cancha de fútbol, el punto del comercio o el lugar de paso de los habitantes, para convertirse en un espacio de encuentro cultural. Dice Elvis Merchán, organizador del festival: “Hay una cosa del evento, es que en el parque cambia la imagen del mismo, es la primera vez que [... *llegan*] grupos artísticos”.

A través de los significados encontramos relaciones simbólicas que alimentan la identidad de los actores involucrados; la siguiente imagen es un referente debido a que fue tomada con la intención de realizar la maqueta publicitaria para la V versión del festival. Allí el propósito era mostrar el sentido multidimensional del evento, al mostrar cada uno de los elementos que lo componen. Dice Elvis Merchán: “En ella podemos encontrar el carro esferado que nos envía a la carrera, adicionalmente los elementos musicales se refieren a los eventos artísticos que se presentarían para ese evento”.



Foto tomada del álbum n° 2 referente a la versión n° V

Finalmente, encontramos en este capítulo de análisis los objetos que aportan a la identidad del festival en relación con los actores directos e indirectos. Dos de los objetos más representativos en el festival son el carro de balineras y los afiches, los cuales, aunque unificados en su contenido, han sido el ícono representativo que ha significado y re-significado en los actores la noción del evento. Los afiches publicitarios para la versión VI visibilizan la identidad en torno al festival y los actores en reconocimiento del mismo.



Foto tomada del álbum n° 4 referente a la versión n° VII

Los objetos son representativos para los actores, especialmente si se re-significan y reconocen en ellos. La anterior imagen, tomada como referente, es el símbolo creado por los organizadores para la VI versión, donde retoman el carro de balín como ícono del festival, convirtiéndolo en la imagen representativa de las siguientes versiones. Así, para los actores es el reflejo de un comportamiento colectivo que los reafirma frente al festival, lo cual reconstruye la identidad a partir del mismo, así como la de los actores involucrados directa e indirectamente en él. Elvis Merchán cuenta: “Esta imagen ha tenido trascendencia en el festival, pues fue bien acogida en la comunidad y entonces la volvimos el símbolo del [... mismo.] Ahora la gente sabe que cuando está esa imagen, se acerca el evento”.

Entonces, los objetos, las acciones de los actores individuales y colectivos, al re-significarse forjan reconocimiento de su propio espacio social y físico, dando así identidad en él y generando transformación social alrededor de elementos culturales que se ligan a la identidad de la historia del festival y de los actores involucrados en él. De esta manera, se recupera lenguajes e historias de la memoria de una comunidad en relación con la identidad de los actores directos e

indirectos del festival, convirtiendo las acciones individuales y acciones colectivas en tejido social propio del espacio.

De esta manera, el festival evidencia la importancia de generar memoria que apoya el sentido de identidad, lo cual impulsa manifestaciones culturales de aquellos que instauran prácticas que construyen unidad. En consecuencia, el festival “Las Balineras se Toman la Cultura” es una propuesta de arte comunitario que, desde la experiencia de los actores entorno a las significaciones y las experiencias artísticas de los mismo, busca movilizar desde las prácticas individuales acciones colectivas de transformación social. Por ende, se instauran conocimientos propios, valores, lenguajes, signos, símbolos, interacciones y costumbres propias del barrio La Victoria.

Las acciones de transformación social están ligadas a los procesos de actores en determinado espacio geográfico. A estos lo denominamos como pedagogía popular, pues vincula conocimientos construidos por ellos en prácticas sociales instauradas por las propias dinámicas. Es así como proponen prácticas culturales donde el aprendizaje se establece a partir de acuerdos de los actores, por lo que seleccionar propuestas artísticas basadas en creaciones colectivas y experiencias artísticas es uno de los fines que persiguen los organizadores del festival.

4.4. Pedagógico

“solo donde la materia se emplea
como medio, hay expresión y arte
(...) constituyen tanto un sistema simbólico
(...) un sistema cultural –un estructura en la que
adquiera sentido determinados
hechos humanos”
Geertz.

La pedagogía popular posee un carácter educativo donde se apropian y significan los procesos en los cuales los actores se encuentran inmersos. Estas prácticas no se quedan en la simple acción, sino que adicionalmente la reflexión hace parte de su constructo transformador que afianza los conocimientos

adquiridos. Es así como en este apartado del capítulo se analizó el festival “Las Balineras se Toman la Cultura” entorno de la alteridad y otredad de los actores en el evento y su accionar en relación con el encuentro de lenguajes artísticos. Posteriormente, se observó la interacción de las experiencias artísticas realizadas en el parque La Victoria en relación con la estética vinculada a la sensibilidad del actor creador y el actor observador.

4.5. Pedagogía popular

La alteridad identifica al actor con el otro, generando un vínculo en relación a las acciones individuales y colectivas. Estas acciones parten de saberes adquiridos en los actores, así instauro conocimientos propios que se identifican con las similitudes de los otros.

El festival congrega lenguajes escénicos, tales como danza folclórica, danza contemporánea, circo y teatro calle, todos ellos unificados por su principal expresión: el cuerpo. Desde este lenguaje los actores invitados reflexionan qué sucede con sus procesos formativos, asimismo repensar su trabajo para mejorarlo. Sin embargo, nuestra indagación encontró que la organización no era consciente de que generaba procesos comparativos, que aportan referentes a los actores invitados, los cuales eran atribuidos más a encuentros, a modo de intercambios, de enseñanzas no sistemáticas, pero sí populares. Como lo cuenta uno de los invitados al festival, Ramiro Velazco: “El evento [...] hace partícipe a otras organizaciones culturales como símbolo de intercambio”. Al mismo tiempo, le dan valor a los encuentros artísticos; “Las propuestas artísticas deben tener una estética, lo popular no quiere decir que las propuestas sean improvisadas, feas, sucias”.

Por consiguiente, inmerso en las acciones realizadas por los actores organizadores, se muestra más allá del simple encuentro un acto de reconocimiento de saberes propios en relación con la expresión artística que llevan al evento; según Ana Hernández organizadora del evento: [... *los grupos de danza, teatro y circo, muestran*] procesos formativos dentro del festival entonces

[... estos] procesos de formación de diferentes grupos [...] se ven entre ellos y [...reconocen e/] trabajo de los demás [... as/] generan experiencias en donde los grupos realicen intercambios de saberes, con los integrantes y con el público en general.

Estas prácticas sociales hacen que los actores re-signifiquen los procesos de los que son partícipes y así los apropien desde la reflexión y su quehacer; según Ramiro Velazco; “al presentar diferentes expresiones artísticas nos damos cuenta de que el público genera otras visiones en cuanto al arte”. Por tanto, el acto práctico y reflexivo que concierne a la educación popular se vincula en los actores cuando buscan mejorar sus propuestas y, de esta manera, transformar concepciones del arte.

Por otro lado, analizamos la otredad, es decir cuando alguien identifica al actor en relación con las diferencias del otro ligadas a la propia. Desde esta premisa se sopesaron las diferentes presentaciones de los grupos de música en el festival entorno de factores que los identifiquen desde la diferencia de sus géneros artísticos o musicales.

La otredad identifica al actor en relación con las diferencias culturales; en este sentido, los actores del festival convocan diversos grupos musicales como: música llanera, música andina, rap, rock, metal y punk. Ana Milena Hernández afirma: “[...] Nosotros [...buscamos] grupos artísticos; [... de música] folclórica, tradicional [...y cerramos] el evento con un toque de rock”. Desde allí movilizan prácticas musicales diversas que se enmarcan en un solo lenguaje artístico, a saber: la apreciación estética de las expresiones humanas. Desde esta acción instauran identidad de cada uno de los grupos musicales en su propio género, así la diferencia ocasiona en los actores identidad con el otro, observando el proceso creativo y la validez que en él tiene en la cultura. Comenta Ronald Ramírez “[...] En esta ocasión el protagonismo lo tienen los jóvenes [...de] la localidad expresándose [...desde] la diversidad de varios géneros musicales reunidos en un mismo espacio”.

Estas manifestaciones artísticas que se presenta en el parque La Victoria son acciones colectivas de todos los participantes, donde los saberes construidos desde su práctica artística se exponen en relación con el otro. Del mismo modo, aportan a la interacción de experiencias artísticas que instauran valores comunes propios de la identidad de cada organización. En complemento, esta interacción de prácticas, guiadas por los actores, aviva la necesidad de percibir otros referentes distritales para así enriquecer sus procesos y, al mismo tiempo, compartir saberes desde la relación y la diversidad que cada una de ellas posee. De ahí que los actores generan procesos de aprendizaje con los cuales el encuentro con el otro crea diálogos constantes, de tal manera que se generen procesos de transformación social, re-significando los referentes a partir de la experiencia de vida que consolidan la identidad o re-construyen de cada cual.

Así, la alteridad y la otredad constituyen, desde la igualdad o diferencia, la identidad de los actores, lo que a su vez pone en juego saberes propios que, al ser compartidos y reflexionados, construyen nuevos saberes que transforman en los actores conocimientos instaurados. Esto sucede alrededor de los encuentros de experiencias artísticas realizadas en el parque La Victoria en el marco de cada edición del festival “Las Balineras se Toman la Cultura”. Queda de más decir que el espacio es transversal a todos los elementos nombrados en este apartado.

4.6. Experiencia artística

La experiencia artística está vinculada a la percepción y sensibilidad de los actores que la viven. También, se encuentra ligada a los referentes construidos a lo largo de la experiencia de vida, y de los que ha tenido cercanía y significación, dependiendo de su espacio de vivencia. En concordancia con lo escrito, en este punto de la sistematización se analizó el festival por medio de la experiencia artística, su vínculo en la construcción de estética dependiente de la sensibilidad de los actores directos e indirectos, actores que a su vez separamos en creador y observador.

El primero trae consigo procesos creativos que se vinculan a la sensibilidad construida por los referentes adquiridos desde vivencias y experiencias en relación a su cotidianidad. A partir de ellos construye un referente estético que transforma en producciones artísticas propias de su reflexión. Los actores creadores en el festival, son todas aquellas organizaciones artísticas invitadas que muestran sus procesos creativos, con manifestaciones que tienen su propio componente estético asociado con los referentes culturales en los que se encuentran inmersos; a propósito, dice Aníbal Muñoz: “[...] empezaron a aparecer [...] presentaciones de los procesos de formación [...] de las organizaciones”. Así mismo, todos los actores invitados de Artífice al festival tienen un factor en común, son organizaciones de trabajo comunitario.

La sensibilidad es el componente de quien expresa, de tal manera que el actor creador del evento construye sus propuestas artísticas a partir de su percepción sobre lo que quiere manifestar y referentes teóricos o prácticos de cada una de las líneas de trabajo. Edwuar Romero, director del grupo de teatro Tecsa, nos cuenta; “Yo pienso que el festival es esa oportunidad que se le brinda al chico para poder mostrar lo que ha aprendido dentro de su proceso de formación, a nivel artístico los muchachos siempre buscan [...] esa forma de mostrar lo que saben [...]”.

Estas creaciones se enriquecen a medida que los actores se encuentran con las demás percepciones de las otras organizaciones invitadas, Mónica Borica, directora del grupo de danza Arte y Paz, dice: “A parte de [...] *evidenciar los procesos comunitarios*] la integración con otros grupos, ellos [...] nos han permitido conocer diferentes {...] experiencias [...] *que*] nos han enriquecido, nos han permitido contaminarnos e integrarnos [a] los niños y las niñas. [*También*] no solamente [...] reduce su trabajo a las presentaciones, sino a que conozcan otras experiencias, [...] otros grupos, otros trabajos satisfactorios para ellos y nuevos referentes que nos ayudan a crecer como grupo”. Así, mediante la experiencia artística que genera el evento, se construyen nuevos conocimientos ligados a la lectura de cada actor creador, transformando su proceso en nuevos conocimientos creativos atribuidos a su propia estética.

Entonces, la percepción del actor creador despierta nuevos referentes creativos, donde la sensibilidad del mismo es permeada por la interacción con los otros actores invitados al festival las Balineras, lo que de esta manera, en cada organización constituye su propia estética, que reflexiona a partir de los encuentros con las experiencias artísticas. De este modo, la sensibilidad se liga con la percepción que tenga el actor sobre el arte y, lo que también depende de sus referentes, y los espacios donde construye y presenta la puesta en escena.

No obstante, la obra debe ser observada, entonces el actor creador no se desprende del actor observador, pues es este último quien recibe lo que el actor creador quiere comunicar, lo aprecia y brinda su interpretación, partiendo de su sensibilidad en relación a lo que percibe.

El actor observador es quien interactúa con la obra artística de los actores organizadores e invitados del festival. Entonces, su relación con la sensibilidad se vuelve primordial, pues es quien valorará positiva o negativamente lo que está viendo, siendo esta su primera relación con la obra. A partir de allí su construcción de estética juega en relación con el análisis que sus referentes de vida y de arte le permiten evaluar lo que observa; al respecto, dice Ramiro Velazco, actor invitado al festival: “Cuando hay afluencia de gente en el momento en que se presenta los grupos, es porque el grupo que se está presentando tiene un nivel muy bueno artísticamente. Pero cuando la gente se retira del sitio donde se está presentando el grupo, es porque no logra cautivar con su propuesta artística”.

De este modo, la relación del actor observador con la obra de arte se encuentra en la experiencia que tenga con ella y su relación con el entorno y su historia de vida. Así, el festival logra brindar referentes artísticos a partir de la experiencia vivida en el parque La Victoria, para dejar en el actor observador, durante cada festival, un elemento de cada área del arte que lo envía a reflexionar sobre su presencia y su vivencia; por consiguiente, construye su propio concepto estético de la obra, avalándolo o negándolo, con una concepción que iría más allá de lo bello o lo feo. Según Brayan Ramírez: “Cuando uno ve muchas [... presentaciones] de los grupos, [... genera la capacidad] de ver diferentes

expresiones artísticas, ya que cada grupo que viene al evento tiene un [... *lenguaje y estética particular*] para realizar su [*quehacer*] artístico.

En efecto, el actor creador y el actor observador del festival se vinculan a la estética de la obra, dependiendo de su referente de vida, elemento que marcaría su sensibilidad, llevándolos a percibir la obra como una propuesta válida desde su concepción artística. Esta obra también se vincula al espacio en relación, en este caso el parque La Victoria, el cual se transforma y se vuelve para los actores observadores, invitados y organizadores un lugar distinto a las canchas donde se juega fútbol o el lugar de encuentro de los comerciantes, para ser un punto de encuentro cultural.

4.7. Conclusiones

A partir de esta sistematización, la memoria, los recuerdos, la identidad, el arte comunitario, la pedagogía popular y el pragmatismo estético son elementos que evidencian lenguajes comunes propios del barrio La Victoria. Estos, a su vez, son los que aportan a la lectura de las experiencias en relación con la historia del barrio, los referentes artísticos y la re-significación que puede darse en el tendero, el carnicero, los comerciantes, en fin, la comunidad del barrio La Victoria, la organización Artífice Inimaginable, las organizaciones invitadas, las instituciones gubernamentales y algunos medios de comunicación.

En este campo, donde entran en juego interrelaciones estéticas, la palabra desempeña un papel protagónico en la construcción y la divulgación de la memoria barrial. Esa palabra, que parte de los saberes de los habitantes, y que al ser compartida transforma lo social: desde los esferados considerados como medios de transporte hasta su consolidación en instrumentos culturales, también se convierte en el elemento que acciona las dinámicas que se generan entorno del festival. De esta manera, al recuerdo se vinculan las experiencias de vida y saberes propios de aquellas prácticas culturales del barrio, como lo es lanzarse desde un bólide por una pendiente en una competencia que se surte anualmente. Asimismo, en este momento determinado del tiempo el espacio se transforma para

quienes lo habitan: deja de ser la cuadra o el parque común para convertirse en espacios de prácticas culturales o, lo que es lo mismo, prácticas comunitarias que re-significan y consolidan la identidad barrial. Entonces, el carro esferado es ese símbolo que reúne las narraciones y así reactiva la memoria a partir de la carrera, del objeto significado y re-significado en los actores directos e indirectos del festival.

El carro de balón deja de ser el simple juego, recuerdo de los abuelos o apuesta por la cerveza, para convertirse en el elemento central, o la excusa fundamental (fundacional), de los encuentros culturales del barrio, los cuales traen hermanados al arte como acción social que transforma, crea, sensibiliza, identifica y hace de la realidad del barrio otra forma de intervención orgánica, que posiciona estos procesos culturales como detonantes de conocimientos en espacios distintos a la escuela. En este intercambio es donde adquiere cuerpo el concepto de pedagogía comunitaria.

De esta manera, este proceso de sistematización vincula cada uno de los elementos de los aportes comunitarios y pedagógicos en el festival, constituyendo así procesos de transformación social que empiezan a ser inherentes al actor participante, quien, cual círculo virtuoso, año tras año, detona para revivir el sentido de lo cultural para y desde el barrio. De esta manera, la comunidad, es decir, la congregación de la comunidad del barrio La Victoria en un festival, es un *performance* que rememora los juegos, la historia, la cultura, y construye referentes del arte que aporta a la reflexión del quehacer tanto desde los actores vinculados, hasta los actores observadores. Esta clase de procesos ocurre gracias a la experiencia, configurándose en un evento anual que es importante debido a la relación de la comunidad con el otro; de esta manera, el significado del objeto es repensado, nuevamente accionado en los participantes, y así construye sentido de identidad con el evento, con el barrio, con su propia historia; en últimas, el festival se convierte en un espejo cultural que devuelve la imagen artística de la manera como los habitantes buscan que los visitantes los perciban.

Son esas acciones individuales y colectivas que identifican al barrio La Victoria con el festival, por ende, son ellos los constructores de nuevos conocimientos mediante prácticas intencionadas, habilitando escenarios sociales donde los actores son productores y destinatarios de los saberes que circulan en relación con su identidad individual y colectiva.

Cabe mencionar algunos otros elementos que son necesarios ser pensados en el festival para transformarlo y potencializarlo; por ejemplo, la escena dramática no ha sido pensada con un fin estético, pues los actores invitados son aquellos “amigos” de los actores organizadores, por ende, aunque sí existe implícitamente, de manera explícita no hay una valoración más allá del compañerismo como apreciación estética importante que sirva para fortalecer el encuentro con nuevas o variadas experiencias artísticas. Por el contrario a lo que sucede con los grupos musicales, quienes a lo largo del tiempo han provocado transformaciones en la apropiación estética de los organizadores y los habitantes, al punto de llevar a la “organización Artífice” a observar a los grupos antes de ser aceptados en la escena central.

Sin embargo, nuestras entrevistas permitieron apreciar que los actores organizadores no alcanzan a percibir de manera sistemática o explícita cuáles son esos elementos que enriquecen y fortalecen el evento alrededor de la comunidad, los nuevos saberes, y su transformación social y cultural. Restaurar, recordar, proteger y construir el patrimonio del barrio La Victoria es el factor que determina lo que aquellos han denominado la recuperación y apropiación de la identidad cultural mediante el festival. Entonces, surge una pregunta final de esta sistematización: ¿Es patrimonio inmaterial el festival “Las Balineras se Toman la Cultura” del barrio La Victoria? Es una respuesta que solo podrá resolverse en la medida en que se surtan más investigaciones de este corte y, cómo no, en tanto los años hagan que la tradición defienda este encuentro anual.

BIBLIOGRAFÍA

- Aique. (1992). "Política Cultural, Un concepto de principios teóricos que orientan las acciones de una institución". En Aique, *Manual del promotor cultural*. Buenos Aires. Argentina.
- Ángeles, V. d. (2003). *"Manual para la sistematización de experiencias de educación y comunicación"*. Quito. Ecuador: "quipus", CIESPAL.
- APA. (2010). 5 edición. Recuperado el 2012, 2013 y 2014, de Formato APA quinta edición.
- Bonilla, E. (2005). "Más allá del dilema de los métodos". En Rodríguez, *"La investigación en ciencias sociales"*.
- Bravo, R. O. (2009, Número 2). "Experiencia de Formación". *Revista Oteando Territorio*, 28 y 29.
- Correa, R. V. (2010, Número 3). La Educación Artística como Posibilidad. *Oteando Territorio*, 20-23.
- Dewey, J. (1980). *Título original: "Art as experience"*. Tr.Jordi Claramonte "El arte como experiencia" (2008 ed.). (Paídos, Ed.) Nueva York.
- Hernández, E. (1999). *"La victoria tras las huellas de la memoria"*. Bogotá. Colombia.
- Hernández, F. (2008). *"La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación"*. Universidad de Barcelona. España: Educatio Siglo XXI.
- Herrera, A. C. (Enero-Marzo 2008 Número 20). "La Victoria de las Balineras". *Revista Directo Bogotá*, 26-31.
- Jelin, E. (2002). "¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?". En *"Los trabajos de la memoria"*. Buenos Aires. Argentina: Siglo XXI. España Editores.
- Jelin, E. (2002). "Historia y memoria social". En *"Los Trabajos de la memoria"*. Buenos Aires. Argentina: Siglo XXI. España Editores.

- Marco Raúl Mejía, M. I. (2003). *Educación Popular Hoy, en Tiempos de Globalización*. Aurora.
- Marti, J. (2006). *Investigación-Acción Participativa. Estructuras y Fases IAP*. Valencia, España: Barcelona anagrama.
- MEN. (2010 Primera edición). *Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media*. Bogotá D.C. – Colombia: Ministerio de Educación Nacional Viceministerio de Educación Preescolar, Básica y Media.
- Molano, O. L. (2008). *Sistema de Información Científica, Identidad cultural un concepto que evoluciona*. Colombia: Universidad del Esternado de Colombia.
- Racedo, J. (s.f.). "Una nación joven con una historia milenaria". En *"Trabajo de identidad"*.
- Racedo, J. (2000). Una nación joven con una historia milenaria. En *Trabajo de identidad*.
- Rios, M. (2008). "Cultura ¿identidad o negocio?". *revista política y teoría* Número 65.
- Rios, M. (Bs. As. 2008). ¿Identidad, Cultura o negocio? *Política y teoría*.
- Sura, L. R. (2007). *"Teatro Comunitario como Proceso de transformación Social, Sistematización de experiencias en Chile"*. Santiago de Chile.
- Torres, A. (1993). *"La ciudad en las sombras, barrios y luchas populares"*. Bogotá. Colombia: Cinep.
- Torres, A. (2006). *"Barrios Populares e Identidades Colectivas"*. Bogotá. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- UNESCO. (s.f.). "América latina en sus artes". En D. Bayón (Ed.). *2da edición*. Siglo veintiuno editores.
- UNESCO. (s.f.). "La educación artística factor vinculante de la cultura y la educación". En *"Lineamientos de política para la educación artística"*.
- Velásquez, J. E. (2009). *"SISTEMATIZACIÓN DE EXPERIENCIAS"*. Bogotá. Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.

Velde, H. V. (2012). *"Sistematización de experiencias. Esencia de una educación popular"*. Obtenido de www.abacoenred.com