

**Tráficos culturales**

**La construcción de nuevas  
subjetividades en las periferias de  
Medellín y São Paulo**



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

# **Tráficos culturales La construcción de nuevas subjetividades en las periferias de Medellín y São Paulo**

**Estefanía González Vélez**

Universidad Nacional de Colombia

Centro de Estudios Sociales

Bogotá, Colombia

2015

# **Tráficos culturales. La construcción de nuevas subjetividades en las periferias de Medellín y São Paulo**

**Estefanía González Vélez**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:  
Doctora en Ciencias Humanas y Sociales

Director

Doctor en Historia y Civilizaciones Paolo Vignolo

Línea de Investigación:

Agentes Culturales

Grupo de Investigación Prácticas culturales, imaginarios y representaciones

Universidad Nacional de Colombia

Centro de Estudios Sociales

Bogotá, Colombia

2015

*A los traficantes culturales*

## Agradecimientos

Empiezo por darle las gracias a Federico, a Lorenzo y a Vicente, por acompañarme desde el amor, la alegría y la paciencia en este camino. A Federico que convirtió esta investigación en un proyecto familiar, en un viaje de la mano; a Lorenzo que me acompañó en la realización del primer borrador y a Vicente que me acompañó en la elaboración del documento final.

A Paolo Vignolo que una vez más le apostó a otras posibilidades para construir conocimiento; que con su lucidez, su buen humor, sus preguntas retadoras y su capacidad para ver más allá de cada una de mis anécdotas y apreciaciones, me permitió construir los que considero son los verdaderos aportes de este trabajo. A David García, el buen amigo que me dejan estos años en el doctorado. A mis compañeros, profesores y demás miembros del doctorado.

A mis profesoras y compañeras en Brasil, Rita Alves, Silvia H.S. Borelli, Harika Maia y Ariane Aboboreira, además de los aprendizajes, les agradezco profundamente su cariño y acogida en su ciudad. A James, Maria do Rosario y Gil, de VAI que me abrieron las puertas y me permitieron realizar allí la investigación. A Ana Paula mi amiga y compañera de debates, por su apoyo en el trabajo con la Agencia, por su lectura rigurosa.

A Jesús Martín Barbero y Javier Lozano por sus valiosos aportes en la revisión del proyecto presentado para el desarrollo de esta investigación. A Elizabeth González por sus lecturas, sus comentarios y sus contribuciones en la edición final de este texto. A los amigos que se sumaron en la última etapa para leer, borrar, corregir, proponer.

Muy especialmente le agradezco a Son Batá: a Jhon Jaime, Nene y Fredy, así como a cada uno de los miembros de la Corporación. A la Agencia Popular Solano Trindade: a Rafael, Thiago y Aline, y a todos sus compañeros. A los dos movimientos por abrirme las puertas de su organización, permitirme conocerlos de cerca, comprender sus prácticas y sobre todo, por hacer de este, un trabajo vivo!

## Resumen:

En esta investigación se presentan algunos conceptos y teorías que permiten abordar el estudio de movimientos culturales juveniles que desarrollan sus prácticas en las periferias de ciudades latinoamericanas. A partir de conceptos previos como “agenciamiento cultural” y del trabajo de campo realizado con jóvenes de las ciudades Medellín y São Paulo, se llega a la comprensión de algunas prácticas de estos movimientos como “tráficos culturales”, con lo que se problematiza el concepto del “agente” y se trata de superar su esencialización. Se propone que desde estas prácticas se llega a otros procesos y construcciones sociales como las “comunidades refugio” y los “*arranjos productivos culturales*”, a través de los cuales estos movimientos generan relaciones, vínculos, proyectos y transformaciones en sus territorios. Finalmente, se formula la necesidad de propiciar desde las políticas públicas el consumo entre periferias como el paso a seguir para permitir la emancipación de estos movimientos y la construcción de nuevas subjetividades políticas en los jóvenes, a través de prácticas como los tráfico culturales.

**Palabras claves:** tráfico culturales, periferia, juventud, cultura, *arranjos productivos*, comunidad, políticas.

## Summary:

This research introduce some concepts and theories that allow the approaching to the study of youth cultural movements developing their practice in the peripheries of Latin American cities. From previous concepts like "cultural agency" and fieldwork with young people from the cities Medellín and São Paulo, the concept comes an understanding of some practices of these movements as "cultural traffic", so that it becomes to problematize the concept "agent" and exceed the essentialization of the subjects. It is proposed that from these practices they develop other processes and social constructions such as "community shelter" and "*Arranjos Productivos Culturais*" through which these movements generate relationships, links, projects and changes in their territories. Finally, is proposed the relevance to promote consumption between peripheries from public policies, as the

next step to allow the emancipation of these movements and the construction of new political subjectivities in young people through cultural practices such traffic.

**Keywords:** cultural traffic, periphery, youth, culture, *arranjos produtivos*, community, policies.

## **Resumo:**

Nesta pesquisa são apresentados alguns conceitos e teorias que permitem aproximar-se de estudos sobre movimentos culturais de juventudes que praticam suas ações nas periferias das cidades latino-americanas. A partir de conceitos já mencionados como "agenciamento cultural" e realização de trabalho de campo com os jovens das cidades de Medellín e de São Paulo, chegamos a um conceito que compreende algumas práticas desses movimentos como "tráfego cultural", que problematiza o conceito "agente" e se excede a essencialização do sujeito. Propõe-se que a partir destas práticas emergem outros processos e construções sociais, tais como "comunidade do abrigo" e "Arranjos Produtivos Culturais" por meio dos quais estes movimentos geram relações, articulações, projetos e mudanças em seus territórios. Finalmente, está assinalada a relevância de promover o consumo entre periferias desde políticas públicas, como o próximo passo para permitir a emancipação desses movimentos e a construção de novas subjetividades políticas nos jovens através de práticas culturais como os tráfegos.

**Palavras-chave:** tráfego cultural, periferia, juventude, cultura, arranjos produtivos, políticas, comunidades.

# Contenido

	Pág.
Resumen	6
Lista de figuras	10
Prólogo	11
<b>Introducción</b>	<b>39</b>
a. Tráficos y traficantes culturales	41
b. La comunidad como refugio	53
c. “Arranjos” productivos culturales”	69
d. Periferia consume periferia	81
<b>1. De los agentes a los tráfico culturales</b>	<b>93</b>
1.1. “Peace one day” en Medellín	100
1.2. De la representación al derecho a existir socialmente	102
1.3. Resistir: un discurso que esencializa	111
1.4. El potencial heurístico de los tráfico culturales	118
<b>2. Gubernamentalidad cultural en Colombia</b>	<b>125</b>
2.1. Medellín, una ciudad para traficantes culturales	127
2.2. Cultura como recurso para la sujeción	139
2.3. Las políticas culturales de la gestión	149
2.4. Políticas y movimientos	158
<b>3. Las políticas de la gestión en Brasil:</b>	<b>167</b>
3.1. Cultura ¿Un derecho para todos?	169
3.2. El caso del Programa VAI	179
3.3. La puesta en marcha del Programa VAI:	185
3.4. La apropiación de un programa de política pública.	188
3.5. Cómo opera VAI	196
<b>4. Comunidades refugio: los orígenes de los tráfico.</b>	<b>201</b>
4.1. Son Batá: un palenque en Medellín	202
4.2. De la comuna 13 para el mundo	209

4.3. Agencia Popular Solano Trindade: un quilombo en São Paulo	226
4.4. De movimiento social a agencia cultural	236
4.5. Ser independientes, sin morir en el intento	244
<b>5. Negociando el copyright de la trayectoria</b>	<b>251</b>
5.1. El mercado social: cediendo el copyright	257
5.2. El mercado político: asistencialismo cultural	264
5.3. De traficantes culturales a Rap Stars: ¿Recuperando el copyright?	279
5.5. Periferia no consume periferia	288
<b>6. Construir arranjos productivos culturales</b>	<b>295</b>
6.1. Cruzar fronteras	296
6.2. La comuna y la quebrada	312
6.3. Resignificar los lugares de los arranjos	332
<b>7. Periferias consumiendo periferias</b>	<b>343</b>
7.1. El regreso al refugio de la 13	344
Periferia es periferia, aquí y en cualquier lugar	354
El retorno a la comunidad refugio: volver a nacer	361
Construyendo arranjos productivos culturales en los escenarios del conflicto	365
Traficantes negociando el derecho a existir socialmente	367
Comuna consume comuna	371
<b>8. Coronar (a manera de conclusión)</b>	<b>375</b>
8.1. Coincidencias y divergencias	379
8.1.1. Economía – cultura	379
8.1.2. Formación vs producción	380
8.1.3. Relación con las industrias culturales	381
8.1.4. Relación con el territorio	382
<b>Periferia e Quilombo</b>	<b>384</b>
<b>Referencias</b>	<b>385</b>

## Lista de figuras

	Pág.
Figura 1: Batá visita movimientos culturales en Brasil	11
Figura 2: Quebrada Cultural	39
Figura 3: Peace one day en Medellín	93
Figura 4: Graduación Son Batá	125
Figura 5: Thiago Vinicius Paula. Debate de la Ley de Cultura Viva	167
Figura 6: Comuna 13, Medellín	201
Figura 7: Imagen del sencillo Mentiroso	251
Figura 8: "O- Sampaio E-Dinheiro"	283
Figura 9: Agencia Popular Solano Trindade	295
Figura 10: Afiche oficial Festival Percurso	343
Figura 11: Son Batá e el Museo Casa de la Memoria	375

## Prólogo



Figura 1: Son Batá visita movimientos culturales en Brasil. En la foto Nene, John Jaime, Willy Giovanni, acompañados por Damian Platt. Septiembre 2010.

*No solo el blanco simboliza la paz. Son Batá, Mi Palenque.  
Nois é Ponte e Atravessa Qualquer Rio. Agencia Popular Solano Trindade.*

En octubre del 2.002, Susana, estudiante de primero de primaria del colegio donde yo trabajaba en ese entonces, dejó de asistir a clases. Vivía en la comuna 13 de Medellín<sup>1</sup>; sobre su casa volaban helicópteros artillados del ejército, en las esquinas de los barrios había tanquetas que impedían la entrada y salida de los pobladores, y las balas cruzaban los muros de las casas, en medio de la peor ofensiva militar que ha recibido una población urbana en Colombia: la Operación Orión<sup>2</sup>. A pesar de ser un ataque directo del gobierno sobre una zona relativamente cercana al centro de la ciudad y a muchos barrios

---

<sup>1</sup> La ciudad de Medellín tiene una división política de 16 comunas y 5 corregimientos; sin embargo el término comuna es utilizado únicamente para referirse a los barrios con mayores índices de pobreza, violencia y desigualdad social, ubicados en las periferias. La comuna 13 se ha distinguido por registrar uno de los más altos índices de violencia urbana, ya que se constituye en un corredor geográfico que comunica a la ciudad con el Pacífico, lo que la convierte en un lugar privilegiado para los grupos armados que controlan el tráfico de drogas y armas en la ciudad.

<sup>2</sup> Entre el 16 y el 19 de octubre de 2.002, se llevó a cabo una ofensiva militar contra las milicias urbanas de los Comandos Armados del Pueblo (CAP.), el ELN y las FARC, asentadas en buena parte de los 23 barrios que conforman la comuna 13. La Operación Orión fue adelantada por tropas de la IV Brigada, comandada por el entonces general Mario Montoya, en conjunto con el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), fuerzas especiales de la Policía Nacional y la Fiscalía. Se calcula que participaron cerca de mil hombres que ingresaron por tierra y aire a los barrios El Salado, Independencias I, II y III y Nuevos Conquistadores. A esas fuerzas se sumaron paramilitares del Bloque Cacique Nutibara de las Autodefensas Unidas de Colombia. Algunas cifras hablan de 150 personas desaparecidas entre los meses de octubre, noviembre y diciembre de ese año. (Verdadabierta.com). El expresidente Álvaro Uribe Vélez, calificó esta Operación como el principio de “la Seguridad Democrática”, política bandera de su gobierno, cuestionada por los abusos sobre los derechos humanos de las poblaciones. Meses antes, el 21 de mayo, “a las 3 de la madrugada, tanques blindados del Ejército colombiano destruyeron un transformador de energía para cortar el suministro en la parte alta de los barrios 20 de Julio, El Salado, Las Independencias y Nuevos Conquistadores, en la Comuna 13 de Medellín. Se iniciaba así un operativo militar denominado Operación Mariscal, que duró hasta las 3:30pm del mismo día, y en el cual participaron por lo menos 1000 efectivos de la Policía, el Ejército, el DAS, el CTI, la FAC, la Fiscalía y la Procuraduría. Según miembros de la Policía y el Ejército Nacional, el operativo fue dirigido contra integrantes de las FARC-EP, ELN y los Comandos Armados del Pueblo, CAP. Sin embargo, en curso del mismo, la Fuerza Pública atacó indiscriminadamente a la población civil utilizando ametralladoras M60, fusiles, helicópteros artillados. Francotiradores que habían ingresado en los tanques blindados fueron apostados en la parte alta. Nueve civiles, entre ellos varios menores de edad fueron muertos, por lo menos 37 más fueron heridos y fueron detenidos arbitrariamente 55 pobladores. Recuperado de: <http://www.nocheyniebla.org/files/u1/casotipo/Comuna13/03Capitulos.pdf>. El día 25 de septiembre de 2.014.

de estrato medio-alto, pocos sabíamos lo que estaba ocurriendo en esas lomas. Las noticias que recibíamos hablaban de una guerrilla que estaba a punto de tomarse la ciudad, y un gobierno que estaba enfrentado la situación con valentía. La realidad era mucho más compleja; grupos de paramilitares actuando de la mano de las fuerzas del gobierno, habían invadido la comuna para sacar a las milicias de la guerrilla. El resultado fueron miles de muertos y desaparecidos, muchos de ellos jóvenes<sup>3</sup>.

Cuando regresó a clases, Susana nos contó que tenía que esconderse debajo de la cama para esquivar las balas, nos describió calles llenas de militares y policías, sobre las que se desangraban cuerpos sin vida; nos explicó que la gente no salía de las casas porque no volvían, por eso ella había faltado tantos días al colegio. Parecía ciencia ficción. A unas pocas cuadras de Susana, en el barrio Nuevos Conquistadores de esa misma comuna, vivían algunos jóvenes afro, hijos de desplazados del Pacífico colombiano, que habían llegado a la ciudad huyendo de otras guerras y buscando un mejor futuro para sus familias. Medellín les había dejado apenas las faldas de sus montañas para intentar sobrevivir.

Tres años después de la Operación Orión conocí la comuna 13. Fui para acompañar a Damián Platt, un gestor cultural inglés que venía de Brasil, buscando procesos colectivos culturales de jóvenes en las periferias de Medellín. Para ese momento la idea de utilizar la cultura para resolver problemas que antes le correspondían a la economía y a la política, ya se había expandido por el mundo y estaba empezando a llegar con fuerza a Latinoamérica. Las manifestaciones del hip hop y del funk como música de fondo de los escenarios más violentos de la región, había entrado para disputarse el derecho a construir otro imaginario de ciudad y un ideal de lo joven; para visibilizar un sujeto político emergente, pero sobre todo, para demarcar un nuevo campo de luchas: la cultura.

La “cultura urbana”, una de las expresiones visibles de los movimientos juveniles<sup>4</sup> en los últimos años, entró y se quedó para demostrar que hay otra forma de gubernamentalidad

---

<sup>3</sup> Para consultar información ampliada sobre lo que ocurrió en la comuna 13 se puede revisar el informe del CINEP, en la revista noche y niebla <http://www.nocheyniebla.org/files/u1/casotipo/Comuna13/03Capitulos.pdf>.

<sup>4</sup> Pese a que en algunos casos se han formalizado con personería jurídica, se definen como movimientos porque nacieron del interés de los propios jóvenes, en respuesta a necesidades o

que regula y autorregula a partir del poder cultural (Castro, 2010). Los gobiernos y en algunos casos la empresa privada, empezaban a reconocer la importancia de “invertir” en estas prácticas, como estrategia<sup>5</sup> para obtener beneficios sociales sumados a un posible desarrollo económico. Para los llamados países en vía de desarrollo, esto resultaba sumamente útil y ventajoso, pues se contaba con el principal recurso: la diversidad cultural, que en gran medida no habían explotado.

Antes de Damián Platt había llegado a la comuna 13 José Júnior, líder del colectivo cultural y activista AfroReggae<sup>6</sup> y había establecido una parcería, es decir, una relación de confianza, amistad y colaboración con un grupo de jóvenes afrodescendientes que estaban desarrollando propuestas culturales en el territorio, como primera estrategia para sobrevivir en medio de la guerra urbana. Al parecer allí se estaba gestando una propuesta de convivencia, en la que valdría la pena invertir y a su vez poner en contacto con otros procesos. AfroReggae los apoyó con recursos económicos y con ideas sobre cómo crear un proyecto cultural de resistencia en medio de un territorio tan hostil. En ese momento, eran un pequeño grupo de jóvenes que practicaban de manera empírica y espontánea el

---

desafíos a la autoridad y a las instituciones adultas; estos movimientos encuentran en la cultura y la estética sus nichos de acción política (Garcés, 2010).

<sup>5</sup> Estrategia en el sentido que propone De Certeau, es decir, como un “cálculo de relaciones de fuerza que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y poder es susceptible de aislarse de un ambiente. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas”; es el cálculo (o la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hacen posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable” (De Certeau, 1996, p.42). Es decir las estrategias son acciones que buscan reconocer y visualizar el lugar del otro “subalterno” para luego imponerse sobre este. Dicho de otro modo, se trata de la afirmación de un *lugar* propio a partir del cual una racionalidad desarrolla su sistema de relaciones de fuerzas e intenta imponer sus determinaciones sobre lo externo, la otredad.

<sup>6</sup> AfroReggae es un Grupo Cultural integrado por jóvenes afrodescendientes de la periferia, surgido en la Favela del Complejo Alemán de Río de Janeiro, Brasil, como respuesta a una situación de violencia y exclusión social. Es reconocido a nivel nacional e internacional por académicos, políticos, trabajadores sociales y gestores culturales, como uno de los procesos más emblemáticos de la transformación social y económica que se puede producir a partir de la cultura popular de la periferia. Ha sido ampliamente estudiado, entre otros, por Miller y Yúdice (2002). En cuanto a Junior “El mismo creció en una favela y de niño fue correo para el narcotráfico. Luego se hizo disc-jockey de música funk y ello le permitió vislumbrar la posibilidad de atraer a los jóvenes, quienes de otro modo terminarían optando por el narcotráfico, pues este constituye una de las pocas fuentes de empleo para los jóvenes pobres (...) Junior se percató de que esas fiestas podrían financiar Afro-Reggae. (Yúdice, 2002. p.187). Sin embargo, hay que decir que AfroReggae y en especial José Junior, son ampliamente criticados en Brasil, especialmente después de las últimas elecciones cuando Junior apoyó de forma directa al PSDB; diversos autores coinciden en esta posición crítica, a pesar de que el retorno mediático es otro (Do Val, entrevista).

hip hop<sup>7</sup> que llegaba a Medellín a través de casetes piratas, grabados de los LP que venían de los Estados Unidos. La idea de esta visita era fortalecer esa primera parcería y mostrarles otras posibilidades de acción, más allá de la mimesis del rap gringo, que implicaba la creación de un proyecto socio-político. Comenzaron entonces los **tráficos culturales**<sup>8</sup> entre lo que más adelante sería la Corporación Afrocolombiana Son Batá y el Brasil.

Regresé a la comuna 13 en el año 2.009 actuando como asesora del Ministerio de Cultura y me encontré un territorio que de cierta manera venía siendo transformado por el liderazgo de los movimientos culturales juveniles. Muchas cosas me sorprendieron; la primera fue el hecho de que permanecieran juntos. Hasta ese momento había encontrado en el país colectivos efímeros, ejercicios conjuntos transitorios, un movimiento juvenil cultural relativamente débil, y unas propuestas que respondían a otras lógicas de organización que no pasan por la formalización y las estructuras sólidas. Son Batá era una corporación formalizada, con trayectoria, que gestionaba recursos públicos para el desarrollo de diferentes proyectos en la comuna 13; al mismo tiempo era un grupo musical emergente de la ciudad, y un proyecto reconocido por el discurso oficial como uno de los más emblemáticos de la transformación. Habían construido **una comunidad como refugio** y esto les había permitido no solo sobrevivir, sino también emerger. Se mostraban ahora como un grupo maduro y estructurado, que había logrado superar muchos de los obstáculos que impone el territorio y el conflicto; por otro lado, habían crecido como proyecto y ya comenzaban a tener un reconocimiento entre sus vecinos, en la ciudad y en el país. Más adelante el reconocimiento sería internacional.

---

<sup>7</sup> El hip hop es un movimiento artístico y cultural surgido en los barrios pobres neoyorquinos (mayormente el Bronx, Queens y Brooklyn), especialmente en los enclaves latinos y afroamericanos. Esta amplia cultura presentó ribetes musicales, como por ejemplo el funk o el rap, en la danza (break dance, uprocking, popping) y en las artes visuales a través del grafiti y los murales. De esta forma, podría decirse que la principal diferencia entre el rap y el hip hop es que éste último es una cultura integral, y que el primero es una de sus expresiones musicales más importantes y arraigadas. (Definición de “Damián”, hip hoper de Bogotá; citado en entrevista con Jeihhco de la Comuna 13 de Medellín. Febrero, 2015) Para ampliar la información: <http://www.hhgroups.com/editorial-hiphop/personales/cultura-del-hip-hop-5218/>.

<sup>8</sup> Este neologismo hace parte del aporte que realizaré desde esta investigación, para dar cuenta de las negociaciones, intercambios y transacciones que pasan por diferentes actores, no siempre enmarcados dentro de las normas sociales y las lógicas de “la cultura” como bien común.

Fue además una sorpresa encontrar en ellos intereses mucho más definidos, aunque sumamente confusos entre sí: políticos, sociales y comerciales. Tenían discursos<sup>9</sup> que hablaban de la resistencia, de la transformación social, de robarle niños a la guerra; estos eran contruidos por la administración municipal, reproducidos por ellos y viceversa. Había también prácticas más estructuradas como la escuela, la orquesta, la chirimía, el grupo de baile y el de hip hop. Me encontré con unos jóvenes que tenía contacto permanente con la alcaldía, que hablaban directamente con el alcalde, que ahora no solo hacían conciertos en las canchas de su barrio, sino que habían llegado a espacios públicos representativos de Medellín, como el Museo de Antioquia (una de las instituciones más importantes para el arte en la ciudad), a discotecas populares, a festivales tradicionales y encuentros innovadores de las músicas del mundo, entre otros. Habían llegado al centro. Las relaciones entre la juventud y la esfera política se estaban transformando, la idea de la horizontalidad parecía ser posible. Pronto estos jóvenes se convirtieron en objetivo del mercado, de académicos, de políticas públicas, de los medios.

Las redes de hip hop estaban desarrollando un proceso sin precedentes en la ciudad; surgían las primeras escuelas, festivales, tomas barriales, y una serie de dispositivos que le demandaban al gobierno local recursos para una producción simbólica en medio de un escenario de violencia expandida. En la misma ciudad en la que se registraron 2.186 asesinatos en el año 2.009<sup>10</sup>, de ellos 1.021 entre los 14 y los 26 años<sup>11</sup>, los jóvenes estaban pensando en “hacer cultura”, en reinventar sus tradiciones, y en lugar de seguridad (que concentraba la mayor inversión), pedían vestidos, tambores, tarimas, sonido y posibilidades de viajar<sup>12</sup>. Estaban en la televisión, en la prensa local, en las redes sociales, poniendo en la escena pública sus propias demandas y pasando de ser “jóvenes

---

<sup>9</sup> Los discursos son entendidos en términos de Foucault, es decir, “como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan” (1970, p.56). En este caso hablamos de sujetos, y el interés recae sobre las subjetividades que son producidas mediante los discursos como prácticas, así como los regímenes de representación dentro de los cuales el discurso adquiere significación y asume eficacia práctica, más allá de su verdadero contenido.

<sup>10</sup>Recuperado de: <http://www.elsespectador.com/impreso/temadeldia/articuloimpreso201581-colombia-48-muertes-violentas-dia>

<sup>11</sup>Alcaldía de Medellín. Dinámica del homicidio en 2009. Disponible en: <http://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/wpccontent/Sites/Subportal%20del%20Ciudadano/Convivencia%20y%20seguridad/Secciones/Plantillas%20Gen%C3%A9ricas/Documentos/2011/Segundo%20Semestre%202009.pdf>.

<sup>12</sup> Algunos jóvenes de la ciudad, han realizado numerosas muestras artísticas como forma de resistencia a las diferentes estructuras de violencia y control armado que imperan en Medellín. Una de las expresiones culturales más representativas de este rechazo es el Antimili Sonoro.

problema” a ser referentes y líderes sociales. Sin duda, se estaban dando cambios en diferentes sentidos.

En medio de una carrera ascendente, en el año 2.010, durante el III Congreso Iberoamericano de Cultura, celebrado en Medellín, uno de los jóvenes miembros de Son Batá fue asesinado cerca de la sede del colectivo, mientras hacía las últimas adecuaciones para recibir a la Ministra de Cultura, quien venía apoyando su proceso. A las 6.30 am del 3 de julio mataron a Andrés Medina. Los raperos y los hip hoppers de la ciudad se unieron a Son Batá en un acto de solidaridad para repudiar el hecho. En la última estación de metro de la zona centro-occidental se hizo un plantón. Allí estuvo la Ministra de Cultura, el Secretario de Cultura Ciudadana, algunos asistentes nacionales e internacionales del Congreso, y los medios de comunicación. La noticia salió en los principales periódicos locales y nacionales: “joven rapero es asesinado en la comuna 13”. Este fue el principio del reconocimiento de una serie de asesinatos de jóvenes relacionados con procesos culturales que se han presentado en la ciudad en los últimos años. Entre agosto del 2.009 y octubre de 2.012, fueron asesinados 11 raperos en la comuna 13, a ellos se suman los de otras comunas de la ciudad como la 6 y la 8<sup>13</sup>. ¿Por qué a pesar de que en la ciudad mueren asesinados alrededor de 550 jóvenes al año<sup>14</sup>, apenas la muerte de Andrés Medina alcanzó resonancia nacional?. Porque era reconocido como un rapero y estos han logrado emerger como un grupo social visible, porque fue el primer joven asesinado en medio de un evento internacional, el primero en ser reconocido públicamente como actor cultural.

---

<sup>13</sup> El 24 de agosto de 2.009 asesinaron en la comuna 13 de Medellín a Kolacho, de la Red Elite Hip Hop. Su muerte generó entre los grupos artísticos de la comuna un gran rechazo y se convirtió en la principal motivación para crear una escuela de hip hop que lleva su nombre y el slogan “pasos que no son en vano”. Algunos jóvenes vinculan la muerte de este líder con el programa Fuerza Joven de la alcaldía de Medellín; una política de resocialización que ha sido bastante cuestionada especialmente por los jóvenes que no están vinculados con el conflicto. En síntesis se trata de un programa que nació con el propósito de desvincular a los jóvenes de la guerra por medio de estrategias de generación de ingresos; de acuerdo con testimonios entregados por algunos jóvenes, los jefes de los combos se sintieron amenazados por el programa y respondieron con una ofensiva a la Alcaldía. Cuatro días después del lanzamiento de este programa, en el que participó Kolacho, el líder fue asesinado. En los últimos años el programa se limitó a entregar un subsidio a los jóvenes armados con el objetivo de que estos dejen las armas; sin embargo, esto no se ha logrado y la sensación que les queda a muchos es que “la guerra si paga”. Finalmente el programa fue acabado en la administración de Aníbal Gaviria (2.012-2.015).

<sup>14</sup> De acuerdo con la investigación realizada por el periodista José Guarnizo, publicada en el periódico El País de España, en el año 2.012 fueron asesinados 538 jóvenes en Medellín. [http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/08/actualidad/1360345168\\_361869.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/08/actualidad/1360345168_361869.html)

Se hizo un despliegue de fuerzas armadas en la comuna que duró algunos días, a Son Batá le asignaron una protección especial con unidades de la policía que permanecían cerca de la sede, la mamá de Andrés recibió importantes visitas y una ayuda del gobierno, que en ese momento reconoció sus precarias condiciones, las mismas que compartía todo su vecindario y que hoy continúan siendo iguales o peores.

Las autoridades empezaron a preguntarse ¿Por qué estaban matando raperos? Sin argumentos, funcionarios públicos, académicos, periodistas y sociedad civil respondían: “porque hay una guerra en contra de la cultura”, “porque el arte y la cultura le están robando niños a la guerra”. Sin embargo, la cuestión es otra y es de corte más sistemático que coyuntural: en Latinoamérica no están asesinando raperos, y es que a las mafias no les interesa combatir en el campo de luchas de la cultura; en Medellín no están matando ni gestores, ni agentes, ni *traficantes culturales*; tampoco lo están haciendo en São Paulo o en Río de Janeiro donde también imperan las bandas de narcotráfico en los barrios periféricos; están matando jóvenes, que entre otras cosas, hacen rap. El asunto es que los raperos son en este momento sumamente visibles. Así que mientras en la comuna 13 han asesinado a cientos de jóvenes en los últimos años, solo han sido reconocidos, dolidos y denunciados públicamente once: los raperos.

La alta visibilidad de los raperos se explica por la capacidad de emergencia que han alcanzado como una unidad identitaria, así como por las redes de relacionamiento establecidas que de alguna manera los blindan. Pese a que todos desarrollan diferentes actividades y tienen múltiples identidades, es la del hip hop la que más sobresale, por tanto, la que permite reconocerlos públicamente. Pero Son Batá además de esta, cuenta con una identidad que encierra un alto poder de reconocimiento social: la condición afro. A esto se suman las circunstancias del contexto que habitan, lo que los convierte en una población “diversa”, en riesgo. Cuando un joven rapero es asesinado, se activan las redes a las cuales pertenece, denuncian el hecho y lo convierten en un acontecimiento de interés público; si ese mismo joven pertenece además a otras redes (o comunidades) como la afro o las juveniles, estas también se activan. Entre mayor articulación exista, mayores probabilidades de reconocimiento y protección pueden alcanzar.

Sin dejar de reconocer los esfuerzos del grupo, es indudable que el hecho violento les otorgó visibilidad entre la ciudadanía. Muchas personas empezaron a hablar de Son Batá,

de cómo habían surgido, de sus luchas, de su música, de su resistencia, de la memoria de Andrés, hasta ese momento tan invisible. La Ministra, el Secretario de Cultura de Medellín, miembros de ONGs y la comunidad en general, hablaron sobre la obligación moral de impedir que asesinaran a los artistas, se reconocieron las acciones culturales como acciones de resistencia a la violencia. Comenzaron los encuentros de Son Batá con reconocidos artistas nacionales; ahora eran los cantantes más famosos los que querían tocar con los grupos de la 13 en su territorio. ¿Por qué? Porque en medio de un escenario de transformación, y de un mundo que necesita reinventarse, la causa social y la lucha que se libra desde el campo cultural, adquieren mayor relevancia que el producto artístico. Porque si el discurso que hace parte de la producción simbólica hoy, está ligado al de la diversidad y a esa idea de cultura como recurso para cambiar el mundo, para reconstruir las comunidades cuando la humanidad entra en crisis, resulta mucho más rentable en ciertos mercados<sup>15</sup>. Así pues que durante el 2.010 y el 2.011 se realizaron conciertos por la vida y la paz en la comuna y en otras fronteras de violencia. Sin embargo, la comuna 13 y en general las periferias latinoamericanas siguen siendo territorios en guerra, territorios alejados, territorios periféricos.

Ahora bien, esta emergencia y reconocimiento de los jóvenes urbanos de las comunas no es un fenómeno exclusivo de Medellín, en las periferias de otras ciudades de Latinoamérica se dan situaciones semejantes<sup>16</sup>. En la región, los jóvenes están actuando desde la cultura para alcanzar escenarios públicos, para gestionar recursos, para construirse como sujetos políticos y generar comunidades. Las condiciones de cada lucha están determinadas por los contextos sociopolíticos, el territorio, la trayectoria de los grupos, los referentes. A pesar de las diferencias, la mayoría comparten un interés: reconocimiento, dejar de ser representados por otros y existir socialmente.

---

<sup>15</sup> A nivel internacional artistas como Bono de U2, han logrado un gran eco y popularidad a partir de su vinculación con las causas sociales en diferentes lugares del mundo. Si bien es cierto que el cantante sigue siendo reconocido como una figura artística, hoy en día es mucho más relevante el papel que juega como actor social y político. En Colombia los artistas más famosos han creado sus propias fundaciones en pro de las causas sociales como “Fundación Pies Descalzos” de Shakira, y “Fundación mi sangre” de Juanes.

<sup>16</sup> Para ampliar este tema ver el estudio “Niños, adolescentes, pobreza, marginalidad y violencia en América Latina y el Caribe: relaciones indisociables”/ organizadores Rizzini et al. - Rio de Janeiro: Centro Internacional CIESPI, 2006. Otras notas de la situación en Venezuela visitar: <http://www.infobae.com/2014/09/06/1592926-venezuela-es-uno-los-paises-mas-homicidios-jovenes>.

En medio de los caminos recorridos con Son Batá, encontré que su mayor hermandad social se haya en Brasil; cuando se imaginan como quisieran ser, en tanto sujetos políticos y actores sociales con incidencia, piensan en los colectivos y movimientos de ciudades como Río de Janeiro y São Paulo. De otro lado, su mayor hermandad estética se halla en Estados Unidos, particularmente en la cultura hip hop, sueñan con ser grandes artistas del *mainstream*. Lo segundo me resultaba más obvio debido a la relación que ha establecido Colombia con Estados Unidos como referente, del afán del país por exportarse y el sueño americano común entre los ciudadanos. Mientras que la primera relación me pareció más interesante y sugestiva. A través de diferentes formas de tráfico cultural, los miembros de Son Batá estaban estableciendo vínculos con colectivos brasileños, en los que encontraban un referente, un modelo, una inspiración. Esta fue la razón que me llevó a explorar este territorio como un posible espacio para comenzar a entender las lógicas comunes e identificar las particularidades de los procesos de la juventud en el campo de la cultura en Latinoamérica. Me interesó comprender cómo establecían relaciones de intercambio colectivos de las periferias de dos ciudades tan distantes como São Paulo y Medellín, cómo y para qué llegaban los líderes brasileños a las comunas de Medellín, qué pasaba después de esos primeros encuentros y por supuesto, cuáles eran esos *tráficos culturales* que permitían tejer esas relaciones.

Por otro lado, observaba un fuerte desarrollo en los procesos culturales de los jóvenes de las periferias brasileñas en los últimos diez años, un significativo ejercicio político de los mismos<sup>17</sup> y una transformación en las políticas públicas culturales de ciudad, que me resultaba interesante. Más allá de la producción artística y cultural urbana como el hip hop, los *saraus*<sup>18</sup>, la literatura marginal<sup>19</sup>, etc., muchos colectivos y movimientos estaban

---

<sup>17</sup> Ver Zibechi (2003). Los movimientos sociales latinoamericanos: tendencias y desafíos.

<sup>18</sup> El Sarau es un dispositivo de acción cultural creado por los movimientos de la periferia de São Paulo como una manera de resistir y generar una producción cultural propia. Previa a la aparición de las convocatorias de estímulos y los programas como VAI, los jóvenes de las periferias no contaban con la posibilidad de gestionar recursos para producir sus propios bienes simbólicos y culturales. Así, empezaron a generar unos espacios abiertos y gratuitos, para la reunión de artistas, músicos, creadores, poetas, etc., que servían como plataforma de producción. Los *Saraus* se han desarrollado tradicionalmente en bares, parques, espacios públicos, los artistas y productores culturales se reúnen allí de manera periódica y permanente para realizar sus diferentes performances, constituyendo un proyecto político en sí mismo. Hacer el Sarau es hacer la resistencia. Con el tiempo los *Saraus* han adquirido tal legitimación entre la población paulistana que ya no son eventos exclusivos de la periferia y hoy en día cuentan con el apoyo económico y logístico de diferentes instituciones. Existen incluso algunas convocatorias específicas para financiar los *saraus*, lo que de suyo es una contradicción, pues el sarau es una manera de decir

buscando una incidencia política en sus territorios. Los jóvenes de las periferias brasileñas también estaban actuando desde la cultura para poner en la escena pública sus demandas, participar e incidir en sus comunidades. Esta realidad llevó al gobierno municipal de São Paulo a implementar un programa de política pública: Valorización de Iniciativas Culturales –VAI-<sup>20</sup>, dirigida a los colectivos y movimientos de jóvenes de las periferias. El programa opera como una política de estímulos a la creación, producción y circulación de iniciativas, que permite generar proyectos culturales; a través de estos, los jóvenes vienen siendo reconocidos, lo que les permite comenzar a actuar más allá del campo cultural.

Por esta ruta comenzó mi búsqueda de un posible par de Son Batá para establecer un diálogo, tanto con el proceso colectivo como con la transformación política. La Agencia Popular Solano Trindade, es el par de Son Batá en esta investigación<sup>21</sup>. La Agencia es un movimiento que logró consolidarse como proyecto gracias al apoyo del Programa VAI; hoy circula entre los escenarios de la política, del mercado y de las prácticas sociales; está ubicado en la periferia y desde allí, a partir de sus prácticas, alcanza otros espacios, agencia diferentes recursos y tiene representación, visibilidad y reconocimiento entre sus

---

“no todo lo que se necesita es dinero”, la producción cultural es posible gracias a la participación de la comunidad, y a una economía solidaria que facilita las herramientas para realizarla. En la Agencia Popular Solano Trindade el sarau se define como: encuentro y punto de transformación.

<sup>19</sup> En Brasil, la conformación de una escena cultural en las periferias está directamente ligada a las intervenciones literarias y políticas de escritores identificados con la llamada “literatura marginal” de las periferias, pues fue a partir de esta que se potencializó la articulación de nuevos artistas que tomaron la periferia como tema para elaboraciones estéticas y para una actuación político – cultural (Nascimento, 2010). Por su parte, Hapke (s.f) entiende la literatura marginal como aquella producción literaria multifacética que se manifiesta desde finales de los años 90 en las periferias brasileñas, principalmente en São Paulo, y se refiere a autores que se autodefinen como parte de un movimiento que es también social y cultural. “La novedad de esta producción literaria consiste en la apropiación y resignificación del universo letrado por parte del sujeto marginalizado y excluido de la sociedad brasileña y de su producción simbólica, sin mediación académica/intelectual del eterno otro que alterna o subalterniza, volviéndose a sí mismo y a sus propias experiencias objeto de su escritura”. Recuperado de: <http://www.no-retornable.com.ar/v11/brasil/hapke.html>. El día 19 de septiembre de 2014.

<sup>20</sup> El Programa VAI pertenece a la Secretaria Municipal de Cultura de la Prefectura del Municipio de São Paulo (PMSP) y su objetivo es apoyar financieramente, por medio de subsidios, actividades artístico-culturales y propuestas protagonizadas exclusivamente por jóvenes (generalmente apoyan por un año y tienen posibilidad de ampliar este plazo). Recuperado de: <http://www.programavai.blogspot.com/>. En el capítulo 3 se amplía la investigación sobre este programa.

<sup>21</sup> Vale la pena aclarar que si bien Son Batá había establecido contactos previos e incluso tráficos culturales con otros grupos de las periferias brasileñas como Frente 3 de Fevereiro, AfroReggae, o Carlinhos Brown, las lógicas de relacionamiento con las políticas públicas, las prácticas y dinámicas de los mismos, no encontraban mayores correspondencias con Son Batá ni con los intereses de esta investigación. En este sentido, la parcería con la Agencia fue establecida por mi.

pares, entre las instituciones del gobierno, y otros actores; es un “caso de mostrar”, que refleja la situación de otros colectivos de la ciudad. Pero más allá de esto, la Agencia Popular Solano Trindade intenta generar un proceso de economía solidaria a partir de la cultura popular de la periferia que pretende dinamizar no solo la producción, sino también el consumo.

Cuando comencé a trabajar con la Agencia, me encontré con un colectivo joven pero estructurado, con una posición política definida y defendida, que buscaba convertirse en una especie de dinamizador de la cultura popular periférica en la ciudad a partir de una novedosa estrategia de economía solidaria en red, basada en las relaciones horizontales con los productores culturales locales. Su área de incidencia era la zona sur y desde allí ponían en marcha diferentes dispositivos como conciertos, encuentros de poesía, ferias de arte popular y debates políticos, que servían de espacio de encuentro y plataforma para la construcción de una comunidad de artistas y gestores culturales. Fue una grata sorpresa encontrar un interés por propiciar este tipo de diálogos con Colombia, conocer los procesos culturales de las comunas y establecer parecerías, pues según sus propias palabras, veían en Colombia un país hermano.

La Agencia nació de una estrecha relación y una formación de base con un movimiento social: la Unión Popular de Mujeres –UPM-; estos paulistanos habían llegado a las prácticas culturales desde el activismo, y en estas habían encontrado el lenguaje común con los demás jóvenes. Esto marcaba la primera y gran diferencia con el movimiento colombiano. Se habían concebido desde el principio como una agencia de producción, circulación y comercialización de la cultura popular de la periferia de São Paulo, con un importante componente de economía solidaria y activismo. Estaban interesados en trabajar con otros jóvenes, manteniendo siempre sus vínculos con las mujeres. Sus mayores activos se hallaban en su capital social; debían desde allí desarrollar el capital cultural que les permitiría colonizar esos espacios tradicionalmente vetados y el capital político para lograr incidir. En este sentido, la ruta era diferente.

Sin embargo, existían grandes semejanzas, tanto entre los proyectos y sus búsquedas, como en su relación con las políticas públicas y algunas implicaciones que estas habían tenido sobre los procesos. La Agencia Popular Solano Trindade es un proyecto comunitario liderado por un pequeño grupo de jóvenes, entre ellos Rafael Mesquita y

Thiago Vinicius Paula que resultan ser dos figuras esenciales que operan como eje articulador de todo el proyecto, algo semejante a lo que ocurre en Son Batá con los tres miembros fundadores, y que sin dudas obliga a cuestionarse sobre la dependencia que llegan a tener estos procesos en unos cuantos sujetos. Ambos líderes brasileños han sido formados en los movimientos sociales y han crecido en zonas de la ciudad con altos índices de violencia urbana; el hermano de Thiago fue asesinado por la policía en el año 2.009. Así mismo, los amigos más cercanos de Son Batá han sido asesinados por fuerzas oficiales, milicias, paramilitares y combos<sup>22</sup>. La violencia sin duda se convirtió en una de las mayores motivaciones de estos jóvenes para emprender una lucha, una resistencia. Desde el comienzo la Agencia se concibió como un proyecto político que rechaza la violencia armada y las formas represivas del Estado; Son Batá por su parte, se ve a sí mismo como una opción para huirle a la guerra.

A pesar de los pocos años de creación (2.010), la Agencia se ha convertido también en uno de los casos más reconocidos de los procesos juveniles de la periferia paulistana, tanto por programas oficiales como VAI como por otros movimientos. En un periodo de cuatro años alcanzaron una gran visibilidad entre diferentes sectores. Su proyecto de economía solidaria a partir del agenciamiento de la cultura popular resulta ser innovador, más aún si se tiene en cuenta el proceso desarrollado con la moneda cultural y el banco comunitario<sup>23</sup>. No obstante, en el 2.012 la popularidad alcanzada estaba agotando las posibilidades del grupo de responder frente a las diferentes demandas. El exceso de visibilidad de los procesos socioculturales traía como consecuencia la sobrevaloración y esencialización de los sujetos que emergían como líderes de los proyectos. Rafael desde São Paulo y John Jaime desde Medellín, debían articular su día a día y las demandas de cada colectivo con una apretada agenda de presencia en medios y participación en espacios de debate de todo tipo: cultural, artístico, político, académico, social, económico. Esto constituye una paradoja porque les quita gran parte de su tiempo, pero a la vez les permite legitimar su proyecto. Ahora bien, si el reconocimiento y la visibilidad son una

---

<sup>22</sup> Un combo es un grupo armado asociado a estructuras grandes de delincuencia y/o narcotráfico. Generalmente están vinculados a zonas que controlan desde las estructuras armadas; sus acciones son delictivas, extorsivas, y de tráfico de drogas y armas. En su lugar de operaciones generan una relación con la comunidad a partir de ofrecer garantías y seguridad en espacios en los que el gobierno no representa ninguna autoridad. (Federico Ríos, fotoperiodista, comunicación personal)

<sup>23</sup> En el apartado “De movimiento social a agencia cultural”, se desarrolla completamente el tema de la moneda cultural y el banco comunitario.

necesidad fundamental para estos colectivos, no solo en cuanto interés personal, sino porque además es fundamental si quieren incidir, ¿Cómo hacer para que esa visibilidad no los desborde? ¿Cómo evitar la esencialización de los sujetos (agentes, líderes, *traficantes culturales*)?

La consolidación de la Agencia Popular Solano Trindade estuvo determinada en gran medida por el Programa VAI, pues si bien es cierto que sus integrantes venían madurando la idea del proyecto años atrás, sería el incentivo entregado por este programa lo que permitió generar las primeras acciones y a partir de esto crear la Agencia. Esto sin duda tuvo implicaciones en el desarrollo del proyecto, ya que aunque surgió a partir de un movimiento social, se desarrolló como un mediador cultural en la comunidad. El incentivo permitió propiciar acciones culturales durante dos años, pero casi hizo dejar de lado la apuesta social y política del movimiento; es decir, pese a los intereses de sus miembros por mantener una posición activista, esto se dificultó en muchas ocasiones pues debían concentrar sus esfuerzos en la producción cultural y la generación de informes. No resulta fácil para un colectivo emergente y con una organización de base pequeña (10 personas aproximadamente) responder a las demandas generadas por el incentivo y al mismo tiempo conseguir consolidar un proyecto sociopolítico. Esto devino en algunas confusiones y fases críticas que llevaron al colectivo a preguntarse por su verdadero objetivo, generar debates y tomar decisiones trascendentales.

En los meses que compartí con la Agencia (agosto – diciembre de 2.012), participé en diferentes espacios de acción, organización y coordinación, que detallaré más adelante; no obstante, quisiera resaltar que me sorprendió su capacidad de actuación en espacios tan diversos como el barrio y la favela, programas de televisión conducidos por otros colectivos más cercanos a las industrias culturales, muestras artísticas en la periferia y en el centro de la ciudad, seminarios, foros, espacios del gobierno municipal como la secretaría de cultura, espacios del gobierno nacional como el Ministerio de Cultura y el Ministerio del Trabajo y espacios del arte contemporáneo como la Bienal de Arte de São Paulo. La Agencia daba cuenta de ese proceso a través del cual los grupos culturales juveniles de las periferias estaban consiguiendo abrir un espacio para luchar por sus derechos.

Sin duda estaba frente a un nuevo actor social y político que actuaba en el escenario público: la juventud periférica. Evidenciaban modificaciones en las formas de relacionarse, en sus prácticas y sus discursos. Al mismo tiempo había cambios en sus interlocutores: los gobiernos abrieron las puertas a líderes de los colectivos, los incluyeron en el diseño de sus planes y programas, los lenguajes se renovaron y los jóvenes fueron encontrando espacios cómodos y más adecuados para actuar. Todo esto reflejaba una transformación; pero no precisamente la transformación social de las ciudades que suele referir el discurso hoy hegemónico de la cultura como herramienta para el cambio. La transformación estaba ocurriendo al interior de *comunidades refugio*, en los movimientos, en algunos individuos más visibles y no necesariamente en las estructuras sociales.

Una de estas transformaciones tiene que ver con valorización de los activos patrimoniales<sup>24</sup> y la reinención de una cultura estrechamente ligada con lo rural, con las raíces africanas e indígenas heredada por estos colectivos nacidos y formados en territorios netamente urbanos. Los jóvenes comprendieron su valor a partir de una serie de políticas impulsadas por organismos multilaterales como la UNESCO, los gobiernos y actores influyentes del campo cultural, que desde el norte han construido una nueva noción de *los otros* en el sur, que parte del reconocimiento del patrimonio inmaterial como activo y de la diversidad como riqueza: se patrimonializa la diferencia, lo inmemorial. Las comunidades adquieren el deber ser de conservar una serie de tradiciones perdidas o en vías de desaparecer en medio de la modernidad y la hibridación, pero que a su vez, les permiten el ingreso al mercado cultural. Así, algunos colectivos y movimientos en las periferias latinoamericanas han hecho de este discurso la base de su mito fundacional, a partir de la recuperación de su diversidad cultural construyen sus propios “*arranjos productivos culturales*”<sup>25</sup>. Son ellos los inventores de las nuevas tradiciones sobre las que se edifica el presente de muchos jóvenes.

---

<sup>24</sup> Entendiendo los activos culturales como aquellas manifestaciones del patrimonio inmaterial que pueden generar conexiones y/o réditos mediante un proceso de puesta en valor simbólica que deviene en una puesta en valor económica.

<sup>25</sup> Los *arranjos productivos locales*, concepto del que se desprende “*arranjos productivos culturales*”, son un conjunto de factores económicos, políticos y sociales, localizados en un mismo territorio, en el que se desarrollan actividades que se relacionan entre sí, y donde se presentan vínculos de producción, interacción, cooperación y aprendizaje. Entre *arranjo productivo local* y *arranjo productivo cultural* más que diferencias lo que debe observarse es que el primero que es un concepto derivado de la economía, le sirve al campo cultural en la medida en la que alrededor de este se desarrollan temas como sistemas de gobernanza. Este tema se explicará de acuerdo a la tesis.

Las políticas públicas locales también han tenido mucho que ver con las transformaciones en la medida en que permitieron la emergencia de la juventud, por medio de los recursos de las convocatorias que posibilitaron la producción cultural y la puesta en marcha de dispositivos que les permitieron trasladarse al campo de la política, actuando desde el cultural. Los convirtieron en mediadores entre el gobierno y los otros jóvenes, entre los jóvenes y la sociedad, al crear un lenguaje común por medio de la producción y creación de bienes institucionalizados, para los que utilizan los incentivos del gobierno. Esto es sumamente importante en términos de convivencia, pero no suficiente. Cuando los procesos de creación terminan, estos jóvenes no están preparados ni empoderados políticamente, tampoco están listos para un mercado, pues concentraron sus esfuerzos en una producción cultural pero no se fortalecieron social, artística y políticamente.

Así pues, una de las principales falencias de las políticas públicas que están fomentando los ejercicios culturales de los jóvenes en las periferias, es que se concentran en la creación y producción, pero dejan de lado la circulación y el consumo, con lo que las propuestas ingresan en círculos viciosos de poca competitividad y pocas posibilidades de autonomía, de generar redes de relaciones y transformaciones en los territorios. Como están planteados los programas de estímulo a la creación, los beneficiarios pocas veces trascienden sus propios escenarios y logran incidir en otros, a pesar de los impulsos recibidos y a los esfuerzos realizados por generar producciones propias y dinamizar las lógicas de relacionamiento. Son estos dispositivos los que están generando una forma de gubernamentalidad desde el poder cultural que mantiene a la juventud bajo control, convencida de estar haciendo la revolución, gracias a ese pequeño margen de maniobra que le otorgan los recursos públicos destinados a la producción simbólica. ¿Cómo hacer para que ese principio de emancipación que es el reconocimiento, trascienda? ¿Cuál es el siguiente paso en las políticas públicas para permitir que la juventud emerja realmente como un nuevo sujeto político? La posibilidad de generar transformaciones desde la producción cultural de las periferias, precisa de un ejercicio de consumo entre las mismas; es decir, de una *periferia que consume periferia*. Algo que de cierta manera viene intentando hacer la Agencia Popular Solano Trindade.

Ahora bien, ¿Qué estamos entendiendo por transformación social desde la cultura? Para el discurso oficial la transformación social se da cuando las poblaciones tienen logros

como disminuir la pobreza, “robarle niños a la guerra”, resocializar a los ilegales, etc., es decir, cumplir funciones que le corresponden al gobierno. Lo primero que hay que decir es que esto no está ocurriendo ni en Medellín ni en São Paulo; las prácticas culturales y artísticas por sí solas no modifican las estructuras sociales. Lo segundo, es que el discurso oficial intenta convencernos de que sí está ocurriendo, logrando penetrar y generar un imaginario común de unas ciudades en las que es posible cambiar las armas por los violines sin mayores cambios estructurales en las políticas y en la sociedad. Se insiste en instrumentalizar dichas prácticas, consiguiendo con esto su institucionalización y minimizando las posibilidades de emancipación. Las prácticas de los jóvenes de las periferias no han sido la excepción; los discursos oficiales los han puesto en el lugar de los buenos, de los héroes; los siguen esencializando a partir de sus proyectos.

En Medellín se evidencia una decisión política por parte de la institucionalidad por construir un discurso de ciudad de la “resistencia”, alrededor del trabajo cultural desarrollado por algunos colectivos y movimientos de las comunas. Dicho discurso se articula con algunas políticas públicas de juventud, en el tratamiento que se le da a los jóvenes y en el rol que terminan asumiendo (muchas veces sin darse cuenta) de ser “la otra cara” de la violencia, los “chicos malos” que se vuelven buenos por medio del arte, creando subjetividades binarias e identidades totalitarias: buenos/malos, artistas/bandidos, amigos/enemigos. Vale decir que me interesa problematizar este como uno de los temas transversales en mi trabajo de investigación, pues además de incidir en las políticas, discursos como el de la resistencia inciden en la reubicación social de los actores de una comunidad y permiten el posicionamiento de discursos propios, en la medida en que logran insertarse en el campo de “*la cultura*”. En parte, la negociación busca posicionar ambos discursos. Pero también ese discurso oficial permite la aparición de traficantes de proyectos que fungen de “agentes culturales” para gestionar recursos.

Cuando vamos a analizar lo qué ha pasado en aquellos territorios donde se vienen desarrollando procesos culturales durante más de 10 años, encontramos que en realidad las personas viven en iguales o peores condiciones de pobreza, que la violencia ha aumentado, que los niños y jóvenes siguen buscando alternativas de vida en las prácticas de la ilegalidad. Pero, al mismo tiempo, encontramos que se han generado espacios para actuar e incidir, que los jóvenes han logrado ingresar al campo de la política, que se están generando nuevas preguntas y múltiples respuestas, que las búsquedas ya no son

solamente por colonizar el “centro del poder”, sino por crear nuevos centros, nuevos lugares de enunciación, así pues, la transformación se halla en las prácticas y se evidencia en los sujetos que estas vienen produciendo.

A partir del desarrollo de esta investigación, del trabajo cercano con los movimientos, de las convivencias con esos *traficantes culturales*, he llegado a otra comprensión de la transformación. Cuando los colectivos juveniles de las periferias comenzaron a actuar *en* el campo cultural, experimentaron una tímida emergencia que les permitió acercarse al centro, entendiendo este como los lugares donde suele circular la oferta cultural de la ciudad. A partir de las diferentes experiencias, de ese acercamiento y de su propio fortalecimiento empezaron a generar y multiplicar nuevos nodos de saber en las periferias y las comunas, a propiciar una construcción social y simbólica de sus propios territorios. En ese momento dejaron de actuar *en* para actuar *desde* la cultura; es decir, comenzaron los procesos de lo que hasta ahora hemos llamado agenciamiento cultural, pero que serán comprendidos como *tráficos culturales*. Las ciudades y sus actores empezaron a mirar lo que estaba pasando en las comunas, en las zonas periféricas, y a acercarse a esos nuevos nodos. Allí es, donde a mi modo de ver, reside el embrión de la transformación; ahora bien, su crecimiento y desarrollo estará determinado por la capacidad de crear audiencias y redes en estos nodos, de multiplicarlos, y sobre todo, de no generar a partir de estos, nuevas periferias. ¿Qué sentido tiene desplazar el centro de lugar,? O ¿Hay que inventarse otro centro, como lugar de poder hegemónico? ¿Podríamos hablar de emancipación, cuando se crean nuevas periferias? Invertir los centros no transforma las estructuras sociales, simplemente las desplaza.

En esta investigación hay un interés por indagar y proponer otros dispositivos de interacción entre los jóvenes, los gobiernos y la ciudadanía; otras formas de relacionamiento que conduzcan a prácticas que permitan la denominada transformación social o al menos la emancipación de los jóvenes, a partir de la multiplicación y consolidación de nuevos nodos de saber y nuevas redes, capaces a su vez de articularse, modificarse, diluirse o trasladarse. Es decir, no podrán ser estructuras anquilosadas, inamovibles e instituciones inmortales; dicho de otro modo, no podrán ser concebidas como CENTROS frente a otras periferias, sino como lugares en permanente mutación y articulación que se dinamizan mediante el consumo entre sí.

Se argumenta que en el escenario actual, donde la cultura se considera un recurso en el sentido amplio del término (Yúdice 2008), y al mismo tiempo se configura como el campo de luchas elegido por los jóvenes (Martín Barbero, Beck, Bauman) y como uno de los ejes de las políticas sociales, las *comunidades refugio* actúan como espacios de protección y encuentro a partir de los que se desarrollan *arranjos productivos culturales y tráficos culturales* que le permiten a la juventud emerger como un nuevo sujeto político colectivo, con capacidad de incidencia, y de resignificar el *consumo cultural entre periferias*, capaz de descentrar el poder, la producción y la transmisión del saber, la legitimación de otras formas de narrar ese saber.

Ahora bien, fue a partir de estas observaciones que surgió la pregunta central de esta investigación: *¿Cómo se están relacionando y cómo están negociando los jóvenes de las periferias urbanas con las instituciones y las políticas públicas, a partir de algunas prácticas culturales, y cómo a través de esto se está dando la construcción de nuevas subjetividades?*

El problema de investigación tiene que ver entonces con la producción de subjetividades juveniles a partir de prácticas culturales, con la capacidad de emerger, actuar e incidir como actor colectivo (la juventud); con cambios en sus formas de participación y el posicionamiento de *otros* discursos. A su vez, tiene que ver con la posible comprensión del agenciamiento cultural como práctica frente al Estado, las políticas y la sociedad, tomando como punto de partida e intentando problematizar la teoría “clásica” sobre agentes culturales, que surgió de las investigaciones de Doris Sommer en Harvard, alrededor de una serie de prácticas culturales que se dan especialmente en América Latina, y a partir de las cuales, en términos generales, se logran generar cambios sociales a partir de políticas o acciones en dos vías: *bottom up* y *top down*. Rápidamente el término fue apropiado por los “sujetos-objeto de estudio”, que desarrollan procesos *bottom up*; ahora muchos se autodefinen como Agentes Culturales: mediadores, intérpretes, gestores, ahora prefieren ser *agentes*.

No obstante, en la medida que los casos seleccionados para la investigación evidencian una relación explícita y en constante tensión entre el gobierno y los movimientos, de tal suerte que los procesos se producen a partir de la “negociación” y el encuentro de los actores a través de las prácticas, se genera otra racionalidad de los dispositivos menos

lineal. Desde esta perspectiva, me interesa determinar cuáles son aquellas prácticas culturales que están produciendo en los jóvenes nuevas subjetividades capaces de “negociar” en el territorio otras formas de ciudadanía y lugares copados por la institucionalidad, hasta generar en sus propias comunidades una reubicación de roles, discursos y escenarios sociales. Se trata de ver, por ejemplo, la capacidad de los jóvenes para ganar espacios en las fiestas del barrio o la ciudad de tal forma que alcanzan a insertarse allí de manera sistemática, revertir el orden social y ganar el apoyo de sectores públicos y privados, hasta conseguir que los dispositivos y prácticas se inserten en las políticas o se articulen a estas.

Comprender la relación entre los actores y las instituciones; entender si es posible para estos *otros*, poner en marcha dispositivos que permitan gestar políticas desde lugares diferentes a la institucionalidad, y lograr a través de las prácticas culturales incidir en las políticas públicas, determinando a su vez los dispositivos a través de los cuales esto se hace posible. En últimas, me interesa establecer la capacidad de incidencia de los jóvenes en el ámbito político, actuando desde el campo cultural. Esto implica analizar si estas nuevas formas de subjetivación son más bien formas de sujeción generadas en contextos de “libertad”, que pueden institucionalizar las prácticas culturales juveniles y generar otras formas de clientelismo.

Mi búsqueda es pues establecer convergencias y divergencias, a partir de la trilogía cultura/política/juventud que vaya más allá de las particularidades de una ciudad, a través de un estudio comparado entre dos movimientos culturales, ubicados en las periferias de Medellín y São Paulo.

En el caso de Medellín, se trata del colectivo Son Batá que actúa desde prácticas culturales urbanas como el hip hop y de los activos patrimoniales de la cultura afro; mantiene una relación directa con el gobierno municipal y sus políticas públicas a través de algunos programas de la Secretaría de Cultura Ciudadana. Estos jóvenes se autodefinen como “agentes culturales”, son emblemáticos, viven en una de las zonas más violentas de la ciudad (comuna 13), reciben recursos públicos, apoyo y reconocimiento por parte de la alcaldía y la empresa privada. Son los “casos de mostrar” en la transformación social de la ciudad a partir del arte y la cultura. Son propuestas sociales y

artísticas, estudiadas y trabajadas con pares internacionales<sup>26</sup>, que se han insertado en nichos de mercado del Hip Hop en la región, y son, en algunos casos, quienes agencian la circulación de producciones y artistas independientes.

En el caso de São Paulo, me concentré en la Agencia Popular Solano Trindade, un movimiento de jóvenes de la periferia sur de la ciudad, que viene realizando acciones en el territorio a partir de un proyecto de economía solidaria, desde diferentes prácticas culturales y lenguajes artísticos, con un amplio capital social construido de la mano del Movimiento de Mujeres. Sus prácticas también vienen siendo apoyadas por diferentes programas públicos y privados de estímulos a nivel local y nacional; para este estudio se analiza la relación del colectivo con el Programa VAI.

Elijo estas dos ciudades y estos colectivos porque permiten ver las complejidades de las relaciones establecidas a partir de las prácticas culturales, las técnicas de gobierno y las formas en que los jóvenes se relacionan con estas desde un campo específico. Tanto en São Paulo como en Medellín, estas experiencias situadas en escenarios de violencia, “obligaron” a los gobiernos locales a ofrecer una respuesta desde lo público a grupos de jóvenes, quienes a partir de la música y otras expresiones, estaban liderando una transformación al interior del territorio.

La juventud subalterna está reaccionando, sobre todo aquella comprometida con el rap (...) El movimiento rap se ha vuelto más visible y conlleva un claro mensaje ideológico contra el racismo y la consiguiente complicidad del Estado. Las organizaciones de rap y hip hop se han formado en San Pablo y Río con la aprobación de los funcionarios gubernamentales del partido de los trabajadores (Yúdice, 2002, p. 157).

A través del hip hop los jóvenes de Brasil, especialmente los negros, han abordado problemas de racismo y exclusión social; manifiestan su descontento frente a una suerte de “consenso cultural” nacional que viene siendo explotado por los medios masivos desde la década de los 30: el de la samba, el *pagode*, el *candomblé*, el *umbanda*, la *capoeira*, el

---

<sup>26</sup> *UnConvention* – Manchester, Afro-Reggae – Río de Janeiro y La Lengua de mi barrio – New York, Río, Toronto; estas ciudades han sido escenarios donde se han expuesto los procesos locales y cuyos agentes trabajan en red con los de Medellín.

carnaval, y la diversidad sin conflicto (Yúdice, 2002, p. 142), cuestionan la fantasía del acceso al espacio social, y resemantizan a través de la música una identidad diversificada en la que se mezclan los pandilleros, el narcotráfico, la cultura urbana y la fiesta (con conflicto). En Medellín, una sociedad con una fuerte estratificación social y segregación racial, algunos jóvenes a través del hip hop desafían esta lógica social y se da una resemantización del espacio social en este sentido<sup>27</sup>. De acuerdo a esta estratificación se genera una exclusión social que determina quien es pobre y quien no y a su vez esto genera una segregación: los pobres de las comunas son los malos de la ciudad, los sicarios bajan de las comunas y no se juntan con los jóvenes del valle. Pese a esto, ahora los “niños bien” de Medellín (los de los estratos altos) asisten a los conciertos y cantan las letras de los “chicos malos” y del “bajo mundo” de las comunas; pero más allá de esto, son los jóvenes de los estratos altos, los que está buscando integrarse a los procesos de las comunas, por medio de los dispositivos, como se evidenció en el “Peace one Day” y en los festivales de hip hop de las comunas 4, 6 y 13, donde participan grupos del Valle de Aburrá, ¿Significa esto que se está construyendo una identidad cultural diferente? Solo para una minoría. Hay que decir que a pesar de los cambios, en ambas ciudades, el mayor porcentaje de jóvenes (70%) de las periferias y las comunas no están organizados colectivamente o hacen parte de movimientos sociales, en cambio sí están vinculados con estructuras del narcotráfico o la delincuencia común.

Los colectivos culturales de las periferias están ejerciendo un rol determinante en la construcción de nuevos imaginarios de ciudad y en los cambios de su cultura política. De acuerdo con Castells (1983), la definición del significado histórico de lo urbano es un proceso conflictivo, resultado de la lucha entre actores por el control del poder, de los recursos, del espacio y de los códigos culturales. La definición de la ciudad es, para cada sociedad, lo que intentan hacer de ella los actores históricos que luchan en esa sociedad, lo cual no significa que sea un proceso meramente subjetivo, sino que viene determinado por relaciones de producción y fuerzas productivas. En este orden de ideas, podríamos decir, siguiendo a Castells, que los nuevos movimientos sociales de los jóvenes urbanos, encuentran su verdadero sentido cuando sus prácticas se convierten en acciones

---

<sup>27</sup> Medellín tiene una estratificación social que se mide de 0 a 6, de acuerdo al lugar de residencia y el nivel de ingresos. Las comunas donde se dan las prácticas estudiadas y donde se ubica el mayor número de movimientos juveniles culturales y comunitarios, corresponden a los estratos 0, 1 y 2, y con excepciones al 3.

colectivas que quieren intencionalmente modificar el significado histórico de lo urbano (Castells, 1983; Morfin, 2011). Ahora bien, no me atrevería a afirmar que estos movimientos tienen como uno de sus objetivos modificar ese significado histórico; sin embargo, es claro que a partir de sus prácticas buscan “otra forma de ciudad” para su presente. Su búsqueda es por resignificar la ciudad del hoy, la que habitan cotidianamente, desde el barrio, desde la comuna.

Si bien en ambas ciudades los casos estudiados se ubican en la periferia, estos dejan ver cómo están cambiando las representaciones de la juventud en el panorama mediático tradicional. Propongo identificar coincidencias, diferencias e intersecciones en los discursos y prácticas; procesos de redes, tráficos culturales e intercambios que se dan entre los grupos de las dos ciudades y dispositivos de orden global que permiten dicha transnacionalización de la cultura, como la música “pirata”, los congresos internacionales, el intercambio de sujetos, etc.; comprender cuáles son esas fronteras simbólicas y físicas que deben superar; cuáles son los trayectos que recorren para llegar al lugar del reconocimiento.

Se pregunta desde las *prácticas culturales*<sup>28</sup> de los movimientos, en relación con las formas de participación, las políticas públicas y los diferentes dispositivos donde tienen lugar dichas prácticas como las redes, los conciertos, los encuentros. En este sentido fue importante determinar desde cuáles prácticas abordar los movimientos culturales de los jóvenes; el hip hop aparecía como la más hegemónica, con una estética, una ética para habitar la ciudad y formas propias de relacionarse con el mundo.

Esta delimitación fue bastante obvia en Medellín, donde los movimientos culturales se desenvuelven en general desde el lenguaje de la música y el baile de la cultura Hip Hop; no obstante, en São Paulo, estas prácticas son desarrolladas desde múltiples lenguajes como las artes plásticas, la literatura, la poesía, la pedagogía, el performance; prácticas que si bien se consolidan hacia el 2.000, después del hip hop que emerge con gran fuerza en los 90s, hacen que este último no sea hegemónico. En este orden de ideas, el

---

<sup>28</sup> Entiendo prácticas en el sentido foucaultiano de término, es decir, lo que realmente hacen los jóvenes cuando hablan o cuando actúan” en sus barrios desde el hip hop; como lo que se predica de conjuntos o redes (dispositivos) dotados de una racionalidad. (Castro Gómez en González, 2012)

trabajo de investigación se concentra en las prácticas que les permiten a los miembros de ambos colectivos construirse como sujetos en sus territorios y por fuera de estos; desarrollar un trabajo comunitario, comercializar los bienes y servicios culturales, hacer ejercicios de gobernanza, agenciar espacios, recursos y derechos, entre otros.

Ahora, ¿Dónde pararse en un trabajo de investigación que involucra comunidades? Esa siempre será una pregunta fundamental antes de comenzar. En el caso de esta investigación la implicación con los movimientos culturales fue el punto de partida, el lugar de las preguntas. De no haber realizado acciones para y junto a los movimientos, esta tesis no existiría. Por esta razón resultaba ilógico asumir de repente una posición completamente distante a la hora de desarrollar el trabajo y tratar a los jóvenes como simples sujetos de estudio. Sería fundamental asumir de una manera responsable y honesta el lugar del investigador – etnógrafo; dejar claro con los movimientos, que tomaría cierta distancia del proceso, pero a la vez reconocer que de alguna manera sería una construcción conjunta y dejar claro conmigo misma que se trataba de responder preguntas que habían nacido de una estrecha relación y de una profunda convicción. Sentía la necesidad de comprender con otras herramientas (las de la academia) los escenarios a los cuales me estaba enfrentando. De ninguna manera sería un trabajo completamente ecuánime, y eso habría que reconocerlo desde el principio.

Al estar de cierta manera implicada con los movimientos, no estaba realizando una labor que se enmarcara dentro del tiempo de visitas, encuestas y entrevistas; participé de algunos espacios de acción colectiva y me involucré en algunos de los procesos cotidianos de los movimientos. Esto se constituyó de una parte en un riesgo, al quedar afectada de manera tal, que podía resultar difícil asumir una posición crítica; pero al mismo tiempo, fue una gran oportunidad para comprender de una manera más honesta los procesos. Cuando se asume el rol del investigador que va por la información, no se alcanza una comprensión global, los movimientos culturales, acostumbrados ahora a su “popularidad”, de alguna manera saben que están buscando los diferentes actores: los medios, los académicos, el gobierno. Dentro de las lógicas clientelistas que produce la sobrevaloración de la diversidad y las prácticas culturales, la idea de que “la cultura lo puede todo, ser contenedor y ser contenido”, los movimientos de jóvenes han entendido que ese es su mejor escenario, que allí se hallan sus posibilidades para actuar en el mundo, colonizar espacios y gestionar derechos. Por esta misma razón han aprendido a

reproducir discursos oficiales como el de la resistencia para establecer diálogos con los actores públicos; el discurso de las industrias culturales para relacionarse con la empresa privada y el mercado; y el discurso social para generar alianzas con otros actores como las ONGs y los gobiernos internacionales. Entregan a cada uno las respuestas y las “realidades” que mejor se ajustan a las necesidades y que les ofrecen mejores garantías.

Lo anterior no es algo que pueda comprenderse a partir de encuestas, termina por entenderse cuando se acompaña a los movimientos en su día a día y se asume que de alguna manera sus formas de actuar están determinadas por las formas de actuar de sus interlocutores, por las negociaciones que se dan en el territorio y por las lógicas del campo cultural. En este sentido, queda claro que yo también estaba interviniendo. Así pues, esta cercanía con los movimientos fue también el camino para empezar a comprender las lógicas de los gobiernos y las políticas, y formular tantas preguntas desde ese lugar en el que estaba actuando (el gobierno nacional); decidí entonces mudar mi lugar por un tiempo al de la academia, pero manteniendo una estrecha relación con ambas partes, especialmente con los movimientos. De alguna manera esta investigación es también de una búsqueda por la identidad personal ¿Desde dónde estoy actuando? ¿Soy traficante cultural? ¿Soy un gestor de políticas públicas? Soy un investigador? Soy todas y ninguna, soy en últimas un individuo de nuestros tiempos que transita por diferentes escenarios, a veces incluso de forma paralela.

Entonces, en este sentido, ¿Dónde me ubicaría para tener la mejor perspectiva de los procesos que pretendía abordar?, Asumirme como traficante cultural implicaba reconocer que mi posición sería transitoria, limitada pero a la vez privilegiada; que estaría de paso en los diferentes escenarios, así que tenía que encontrar el lugar adecuado para ubicarme y desarrollar la investigación, hallar un punto estratégico que me permitiera ver, negociar e interactuar con los diferentes actores, así como comprender el contexto general, de manera crítica pero sin involucrarme totalmente. Habría que tomar una distancia prudente y ubicarme en lado de las preguntas, desde la investigación y la academia, haciendo recorridos y habitando por momentos los otros campos. No obstante a lo anterior, debía evitar caer en lo que Castro-Gómez denomina la *Hybris*<sup>29</sup> del punto

---

<sup>29</sup> “La *Hybris* es para los griegos el pecado más grave en el que incurre un mortal cuando pretende ser igual a los dioses” (Castro-Gómez, 2005, p.18)

*cero*, que es otra forma de violencia epistémica<sup>30</sup> y que revela la intención de ubicarse más allá, es decir, encima del otro o los otros, para observar sin ser observado, porque si bien es cierto que mi intención era observar las acciones, prácticas y discursos de ambos movimientos de manera crítica, también es necesario indicar que no pretendía realizar un acercamiento neutro desde el cual generar conocimiento sobre él en-sí de las cosas.

Partí de la teoría de Agentes Culturales a pesar de que apenas estaba en construcción. Como tantos otros, me aventuré a definirla, pero sobre todo, a intentar encajar en esta formas de actuar, prácticas, personajes; emprendí la titánica tarea de construir, comprender y aprehender esta teoría desde nuestros propios procesos. Así pues, ingresé en estos terrenos inexplorados con lo único que tenía a mano: las viejas herramientas que ya conocemos y sabemos usar aparentemente muy bien: las teorías, los conceptos, los métodos, las disciplinas.

Hay que reconocer que el camino no ha sido fácil. Lo primero que hay que decir es que si bien es cierto que los aportes de Sommer son sumamente importantes, y nos abren una nuevo camino para abordar procesos desconocidos (todo lo que está pasando desde el campo cultural), no se ajustan a nuestras realidades. La Agencia Cultural como está concebida hasta ahora, unidireccional desde arriba (*top down*) o desde abajo (*bottom up*) precisa problematizarse. Resulta bastante romántica la idea de la cultura como herramienta de transformación social o como estrategia para conseguir la paz, en un entorno donde los problemas comienzan por la pobreza y la desigualdad, y terminan en altos índices de violencia; donde los *traficantes culturales* son asesinados en cualquier momento. Me preguntaba todo el tiempo si en realidad ¿Pueden las prácticas culturales por sí mismas transformar un contexto como las comunas de Medellín o las periferias de São Paulo?

Comencé un recorrido inédito por las prácticas culturales de los jóvenes de las periferias, me propuse establecer una perspectiva de análisis bastante holística y un tanto activista, que le confirió un importante rol al trabajo de campo. De cierto modo fueron los

---

<sup>30</sup> Siguiendo a Quijano (1999) la violencia epistémica es una forma silenciosa de genocidio intelectual operada por el "pensamiento único", esta categoría circula hoy en los discursos académicos pos-modernos, pero su origen se encuentra, en los comienzos mismos de la política imperial/moderna/colonial ejercida a partir de la conquista de América y que viene siendo analizada y deconstruida por algunos sectores de la academia.

movimientos culturales quienes me ayudaron a trazar la ruta; al mismo tiempo, fueron los viejos maestros los que en ocasiones me ayudaron a desprenderme de una posición quizás viciada, para tener una mirada crítica. En consecuencia, algunos elementos o principios transversales a las intervenciones desarrolladas en los diferentes escenarios del trabajo en terreno, y los apartes que conforman esta investigación, fueron: la conciencia sobre mi rol en los diferentes escenarios, mi participación como traficante cultural, actuando desde este campo para abordar las preguntas; el reconocimiento de los saberes de los colectivos y movimientos y de sus propias prácticas como puntos de partida para la construcción teórica de los conceptos; la puesta en práctica de una metodología de investigación transdisciplinar y participativa; una conciencia y una ética sobre la mutación y la fluidez; sin dejar que la investigación se diluya, asumir que parte de sus resultados se transformarán rápidamente en el tiempo. Quedarán entonces en el sedimento algunos presupuestos teóricos que nos permitan abordar las prácticas estudiadas.

De esta manera he asumido que mis preguntas han ido cambiando a lo largo del desarrollo de esta investigación, que me quedan pocas certezas y muchas incertidumbres. Así mismo he aceptado poner en evidencia mi historial personal y mis motivaciones más profundas para desarrollarla, de tal suerte que, sin abandonar las búsquedas y los objetivos principales de este trabajo, intento proponer también un esquema de pensamiento e investigación que subvierte el orden establecido, en el que el investigador de las Ciencias Sociales se sitúa a una distancia “prudente” de su objeto de estudio, no se vincula con este, no lo reconoce como un sujeto. En este orden de ideas, es significativo el recorrido propuesto para el desarrollo de este texto, que parte de las experiencias y las anécdotas, se vale de las teorías, para llegar finalmente a una conclusión, una incertidumbre, una propuesta. Así mismo, el lenguaje y los elementos narrativos utilizados intentan ser más cercanos a las experiencias de las que he hecho parte y que muchas veces encuentro como propias. Mis recorridos personales, habrán de ser comprendidos entonces como correlatos de los procesos de los colectivos culturales juveniles junto a quienes he trabajado para desarrollar esta investigación.

Pongo en evidencia mi identidad múltiple y pasajera. Mis tránsitos por escenarios donde se gestan las políticas públicas de la cultura, donde debí asumir el rol de observador y de gestor, establecer relaciones de cierta manera jerárquicas en las que yo, como

representante de la institucionalidad, estuve siempre por encima de los movimientos. Por otro lado, mi paso por la academia donde he estado expuesta a la construcción visual y plástica de realidad, a las teorías de la ciencia política y a las teorías de las ciencias sociales y humanas. Al mismo tiempo quedan en evidencia mis acciones y mi cercanía con los colectivos y movimientos culturales de Colombia y Brasil. A lo largo de la escritura de este trabajo se mezclan entonces las huellas, los aprendizajes y los recuerdos de cada uno de estos trayectos. De eso se trata esta tesis y de eso se trata mi propia historia de vida: de un tránsito circular por los escenarios de lo público, de un arte y una cultura activistas, de la academia. De la experiencia, la práctica y la teoría.

Finalmente había una cuestión fundamental a tener en cuenta: los procesos estudiados podían tomar un rumbo inesperado en cualquier momento, incluso, terminarse. En este sentido resultaría indispensable determinar hasta dónde llegar, establecer un cierre y aceptar que aunque los procesos se transformen todo el tiempo, la investigación no puede hacerlo. Nuevas preguntas serán nuevas investigaciones

## Introducción



Figura 2: Entre los jóvenes de la periferia paulistana, “la quebrada” equivale al “parche” de Medellín. Es decir, al espacio propio en el barrio, al grupo de amigos<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Imagen tomada de la página web de la Agencia Popular Solano Trindade. Afiche promocional de un encuentro cultural en la zona sur. Disponible en: <http://agsolanotrindade.com/midia/noticia/rapadura-xique-chico-fara-apresentacao-na-quebrada-cultural-na-zona-sul/>

Al comienzo de esta investigación, planteé una pregunta que tiene que ver con las prácticas culturales de algunos jóvenes urbanos, ubicados en las periferias latinoamericanas, en relación con las políticas públicas. La intención de comprender como desde algunas prácticas como el hip hop y la cultura urbana, se están construyendo subjetividades, cómo los jóvenes periféricos están negociando sus derechos, agenciando recursos, reivindicando políticas culturales y emergiendo en múltiples escenas, actuando desde el campo cultural, requería, además de un profundo trabajo de campo, de una búsqueda teórica que permitiera la comprensión de dichos fenómenos. Rápidamente la teoría de la cual partí - Agentes culturales - me exigió otras búsquedas; el trabajo empírico me trajo muchas más preguntas y comenzó a arrojar respuestas que no coincidían con la teoría.

Así pues, este recorrido me ha conducido al cuestionamiento y la problematización de ciertos conceptos que vienen siendo propuestos, validados y apropiados por teóricos y académicos para comprender las prácticas de la juventud que se gestan desde el campo cultural, alrededor de los cuales me interesa plantear debates y hacer algunas apuestas teóricas. Considerando las transformaciones en las prácticas de los jóvenes y las particularidades de quienes actúan desde las periferias, encuentro fundamental debatir planteamientos que se han naturalizado y que atraviesan las búsquedas investigativas de esta tesis, antes de pasar a desarrollar el contenido de la misma. Propongo abordar cuatro debates alrededor de cuatro conceptos que serán la columna vertebral de la investigación: i) la teoría de agentes culturales ii) la noción de comunidad, iii) el papel del patrimonio inmaterial y iv) la relación-consumo entre periferias. Todo esto, ubicando las preguntas en las prácticas culturales de los jóvenes urbanos de las periferias latinoamericanas.

Frente a la teoría sobre agentes culturales (Sommer, 2006), me interesa hacer un contrapunteo con autores como Martinell (gestión cultural), Yúdice (políglotas de la sociabilidad), y Mockus (anfibios culturales) e introducir el término “traficantes culturales” para comprender las prácticas estudiadas. Por otra parte, sobre la noción de comunidad me interesa analizar el concepto desde la perspectiva de autores post-fundacionalistas como Nancy (comunidad inoperante), Espósito (comunidad de la nada) y Rancière (comunidad del desacuerdo); así mismo desde Bauman (comunidad como utopía) y desde Perea (comunidad como resistencia) para llegar a una idea de “comunidad como

refugio” que hace referencia a una construcción espontánea de los jóvenes para resguardarse.

En cuanto a la relación que establecen los colectivos con el patrimonio inmaterial y sus manifestaciones, se propone el término “arreglos productivos culturales”, como una forma de apropiación social del mismo que va más allá de la patrimonialización propuesta por la UNESCO y fuertemente criticada por autores como Zambrano, Chaves, Montenegro y Vignolo, entre otros. Finalmente para abordar la relación centro-periferia, trabajé con Magnani y con autores del proyecto decolonial como Quijano, Castro, Grosfoguel y Maldonado Torres; y a partir estos y de las epistemologías del sur de Santos llego a una propuesta que he denominado “periferia consume periferia”, una apuesta que argumenta que la dinamización del consumo cultural entre estos escenarios, es un paso fundamental que se requiere para que los procesos alcancen una cierta autonomía frente a la institucionalidad, se legitimen nuevos nodos del saber, y realmente se den transformaciones en las formas de relacionarse, de habitar la ciudad, de construirla.

### **a. Tráficos y traficantes culturales**

Para Doris Sommer “Agencia cultural”, es una iniciativa que busca articular el trabajo de los humanistas y los artistas con el fin de generar transformaciones sociales en el mundo de hoy, “Lo que hacemos los agentes culturales no es dar conferencias ni discursos, sino talleres. Localizamos una práctica que vale la pena, la estudiamos, pero, sobre todo, la multiplicamos. Nosotros queremos hacer del hallazgo un aporte y no solamente un pretexto académico” (El Tiempo, 2008). De acuerdo con la académica, los agentes culturales son entonces “facilitadores de estrategias artísticas que ayudan a crear ciudadanos más conscientes y activos de su sociedad y de su entorno” (El Tiempo, 2008). El agenciamiento cultural, entendiendo el término *agency* desde el inglés, y desde la perspectiva de Sommer se refiere a interacciones creativas e innovadoras que producen cambios en su entorno desde el arte y la cultura.

Por otra parte, sus planteamientos, también establecen una relación entre el arte, la cultura y la sanación, y en este sentido explica que el arte tiene un efecto liberalizador en las sociedades en conflicto.

Si yo sé que el arte tiene el efecto de despertar a la gente de sus malos hábitos y de enseñar que unas condiciones pueden llevar a muchas conclusiones y no solo a una; eso me obliga, como ciudadana, a utilizar el arte para despertar otras reacciones en la gente. (El Tiempo, 2008).

A partir de estas ideas, Sommer fundó en el año 2001 el Programa de Agentes Culturales de la Universidad de Harvard y estructuró toda una teoría que ha servido para abordar y comprender fenómenos de transformación social ocurridos especialmente en Latinoamérica, a partir de iniciativas culturales y artísticas. Para aterrizar su propuesta comenzó a indagar sobre procesos socio-culturales llevados a cabo en la región, en los que se logró agenciar un cambio. Entre los casos más representativos se pueden encontrar la experiencia de las *políticas de cultura ciudadana* de la Alcaldía de Antanas Mockus en Bogotá, los ejercicios de Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal y la Editorial Eloísa Cartonera de Argentina que se ha multiplicado en el continente. A partir de esta misma teoría, comenzamos a abordar procesos propios y cercanos desde el Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional, específicamente desde una línea que se ha denominado “Agentes Culturales” y que ha buscado entre otras cosas, hacer un aporte en la construcción de esta teoría desde el sur.

En los diferentes casos observados, Sommer encontró que las iniciativas se dan en dos sentidos: *top down* y *bottom up*. En el primero los proyectos parten desde la institucionalidad y son dirigidos hacia una sociedad que termina por recibirlos y responder a estos positivamente, como son las políticas de Mockus; Sommer ha hecho énfasis en la experiencia de los mismos para dirigir el tráfico en Bogotá, como algo que permitió romper esquemas y cambiar paradigmas sin suscitar resistencia, a partir de una acción propia del arte. En el segundo, se trata de iniciativas que surgen de la comunidad apoyadas por sectores de la sociedad civil que logran el eco de la institucionalidad, como Eloísa Cartonera, que es una experiencia de reimpresión de libros en material reciclable y su posterior difusión entre diferentes actores sociales que no tenían capacidad adquisitiva para comprar libros. La experiencia alcanzó gran resonancia y rápidamente consiguió el apoyo institucional y se multiplicó en otros países de la región como México, Perú y Bolivia. En ambos casos se trata de procesos lineales, poco conflictivos que resultan en situaciones de cambio, en los que la cultura opera como un mediador y los agentes culturales (Mockus, Boal, los miembros de la cartonera) emergen como “iluminados”,

esencializando la figura del agente, desdibujando el poder de las prácticas. La teoría no encajaba en los proyectos de Brasil – APST – y Colombia – Son Batá- que proponía abordar.

Considerando las realidades propias de las periferias urbanas latinoamericanas, los planteamientos de Sommer resultaron un tanto obvios, bastante románticos e ingenuos; en primer lugar porque son las prácticas - el hip hop, los saraus, y la cultura popular de la periferia -, que se dan en estos lugares las que determinan y construyen subjetividades y no al revés; por tanto, son las prácticas las que encierran el potencial heurístico, y no los actores particulares. La figura del agente se vino abajo. Pero además de esto, los procesos ocurren a partir de dinámicas muy diferentes a las observadas por Sommer donde casualmente todo parecía funcionar: a unos presos les llevan literatura, les gusta y cambian sus conductas. Me atrevería a decir que en principio los procesos aquí estudiados, no tienen una ruta muy clara y unos objetivos muy definidos, como cambiar la conducta de alguien, robarle niños a la guerra o propiciar la paz; al menos no desde su concepción en sus primeros años. Estos objetivos llegaron después, con el reconocimiento a la diversidad cultural y de la cultura como herramienta de transformación social.

En general estos procesos nacieron a partir del interés de construir un espacio propio de protección y existencia, pero también a partir de lo que traía el mercado, lo que proponían las políticas públicas y los actores externos, de tal suerte que estas iniciativas fueron tomando forma desde las prácticas, los actores (agentes) fueron ocupando sus lugares y negociando en unas interfaces que no obedecen a un desde arriba o desde abajo. Es decir, las prácticas culturales de los jóvenes en las periferias están determinadas por prácticas propias, pero también por las prácticas del gobierno, por las políticas públicas que a su vez se han venido modificando a partir de la acción de los mismos jóvenes. Sumado a esto, en los territorios es necesario negociar con actores de la ilegalidad, con miembros de las comunidades circundantes, con otros jóvenes, con el propio territorio, con ONGs y agencias de cooperación; los procesos son conflictivos, las prácticas se modifican y se adaptan a los contextos y los resultados nunca son previsibles. En otras palabras, la agencia cultural tal y como está definida hasta ahora, no existe en las periferias urbanas latinoamericanas.

Indagando otras posibilidades teóricas me acerco a la gestión cultural para abordar los procesos estudiados. Quizás uno de los autores que más ha trabajado el tema desde un punto de vista teórico es Alfons Martinell, quien desde Interarts – España, en el marco de contribuciones a la UNESCO, ha propuesto una definición de los agentes culturales mucho más cercana a la noción que tenemos de gestión cultural. Para este autor los agentes culturales son “aquellos actores que intervienen o pueden intervenir en la articulación de las políticas culturales” (Martinell, 1991), entendiendo estas desde la definición dada en la Conferencia de México de la UNESCO en 1.982 que proponía “las políticas culturales como un conjunto de prácticas sociales de diferentes sectores de una sociedad en concreto”. Otros autores, como García Canclini, las definen como el “conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y grupos comunitarios organizados”.

Es decir, desde el punto de vista de Martinell, los agentes culturales se comprenden en relación con las políticas culturales, desde una perspectiva institucional y a su vez administrativa. De acuerdo con su definición, ninguna política puede ponerse en marcha o no existe realmente, sino es a través de unos agentes o actores concretos, los cuales entran en relación con su realidad territorial y asumen algunas responsabilidades en el conjunto de los objetivos que la propia política les propone (Martinell, 1991). Hasta ahí digamos que cualquiera podría estar de acuerdo, pues evidentemente es importante que las comunidades se apropien de las políticas para que estas tengan legitimidad, aunque no necesariamente que las personas asuman responsabilidades frente a estas. No obstante, para el caso particular de Colombia y Brasil, donde existe un evidente desencuentro entre los colectivos estudiados y las instituciones del Estado, esta definición resulta simple y propone un panorama de mediación en extremo fácil.

Desde la propuesta de Martinell, los agentes o gestores culturales en general, tienen facultades administrativas, con un amplio conocimiento de las realidades y los territorios, con intereses comunitarios de inclusión y participación para toda su comunidad. Tienen además la capacidad de identificar y elevar demandas colectivas de carácter social, cultural y educativo; pueden gestionarlas y auto-organizarse para el bienestar de todos. “Los agentes pueden ayudar a *estructurar y construir las demandas de carácter social, cultural y educativo* que concentran estados individuales o grupales, y trasladarlas de

forma colectiva a las organizaciones y al aparato de la administración del Estado". (Martinell, 1991)

Ahora bien, algunos de estos colectivos están interesados en generar procesos que van más allá de la propia organización y trascender la comunidad. No obstante, las demandas y las formas de gestionarlas son en principio las suyas y a través de estas buscan vincular a un mayor número de personas. Suponen que la cultura es una herramienta de transformación, una estrategia para modificar entornos; generan proyectos e invitan a otros jóvenes y niños a participar en estos. Pero no parten de las demandas de la comunidad y no cuentan con todas las capacidades que exige un gestor cultural con el perfil que propone Martinell; evidentemente en su camino se han encontrado con las políticas públicas y tanto ellos como los gobiernos se han visto determinados por las prácticas de cada parte, pero la relación es bastante espontánea e improvisada.

Por otro lado, Martinell propone otro tipo de agentes menos clásicos. Más cercanos a los jóvenes urbanos de los colectivos y movimientos culturales en la medida en que se sitúan por fuera del campo de acción de las políticas culturales tradicionales, no se relacionan constantemente con los actores de siempre y sus actividades se ubican al margen de las infraestructuras culturales clásicas. Son irreverentes en relación con la norma social, y prefieren hacer las cosas a su manera; se interesan por hacer gestión desde otros sectores como la educación, la economía o la salud.

Consiguen interactuar entre diferentes actores, tanto a nivel pluridisciplinar como plurisectorial; es decir, consiguen un nivel de relación muy amplio y diverso entre personas y grupos procedentes de campos muy variados, estableciendo así unos canales de interacción a partir de una actividad o finalidad concreta. Observamos cómo un grupo de creadores puede establecer relaciones con el sector comercial del barrio, con grupos locales y con restaurantes donde se encuentran los vecinos en las horas de ocio, etc.

En este sentido, tienen mayores semejanzas con los movimientos brasileños, cuyos intereses tienen que ver más con un ejercicio de participación social y acción política. No obstante, los nuevos agentes culturales de Martinell se parecen más a un líder socio-político de barrio, que a unos jóvenes que aunque también tienen estos intereses, tienen búsquedas artísticas, intereses en ingresar al mercado, y unos proyectos que trascienden

el barrio y se salen de la escena local. A pesar de sus diferencias con los gobiernos, logran establecer relaciones beneficiosas para ambos lados, que les permiten salir del barrio y conquistar otros espacios que nada tienen que ver con los intereses de la comunidad, y en los que son apoyados por la institucionalidad. Me refiero por ejemplo a mercados culturales, a festivales internacionales, a escenarios académicos, al *mainstream*, entre otros.

Se comprueba, de acuerdo con Martinell, que la mayoría de los actores o agentes culturales de los barrios no entra en el circuito clásico de las relaciones entre los agentes culturales y las políticas culturales urbanas. No se presentan a las convocatorias de las formalidades habituales en el tema de subvenciones, convenios, etc., y no consiguen los recursos públicos necesarios para su actividad. Además, hay que tener en cuenta las dificultades operativas y formales que se les plantea para dar respuesta a todas las reclamaciones burocráticas de la administración. Pero también es conveniente observar cómo las reclamaciones de estos barrios y de estos actores no llegan a los responsables de la administración por la dificultad de identificación y de sintonía que expresábamos anteriormente, y que pueden evidenciar la gran dificultad de relación entre políticas y nuevos agentes.

Finalmente, para reafirmar las diferencias, vemos que esto último para nada coincide, pues si algo fue fundamental para la emergencia de estos grupos y continúa siéndolo para su sostenibilidad, son los recursos de las convocatorias públicas y sus reclamaciones, al menos las personales, sí que llegan a las administraciones, pues como ya hemos dicho, gracias a la visibilidad y al papel protagónico que han adquirido dentro de las propuestas de transformación urbana, tienen relaciones muy cercanas con quienes toman las decisiones.

Existe otro término para definir a los jóvenes de los movimientos culturales, que actúan en las periferias: políglotas de la sociabilidad, acuñado por Rubem César Fernandes, quien fue director de la iniciativa *Viva Río*<sup>32</sup>, y que es retomado por George Yúdice para hablar de los líderes del movimiento AfroReggae, y a partir de este ejemplificar una serie de movimientos que se dieron en las periferias brasileñas a finales de los 90s y en la década

---

<sup>32</sup> Iniciativa que inspiró e impulsó el nacimiento de proyectos como AfroReggae.

del 2.000 (Fernandes, 1994 en Yúdice, 2002 y Yúdice, 2000). Con éste, Fernandes se refiere a la capacidad de traducir el discurso iluminista de los derechos y la sociedad civil al lenguaje de las comunidades locales (Fernandes, 1994,p.139-166). En este sentido, los políglotas de la sociabilidad tienen la capacidad performativa y una manera de ejercer la ciudadanía y los derechos culturales, a partir de “negociaciones” y “tensiones” entre los actores, que implica de alguna manera la gestión; al mismo tiempo, deben tener la capacidad de trasladarse de un espacio a otro propiciando que el discurso de la sociedad civil y la participación sean coherentes con la realización de los cambios sociales.

Yúdice lo utiliza para hablar de José Júnior de Afro-Reggae, como representante de todo este movimiento activista-cultural, quien a través de su propia historia logra pasar de las redes del narcotráfico, a liderar un gran movimiento en la favela del Complejo Alemán de Río de Janeiro a partir de un género musical cuestionado y relacionado con el bajo mundo: el funk. Júnior fue capaz de ver en el funk, de una parte la posibilidad de financiar la iniciativa cultural, y de otra parte, la de difundir una “pedagogía del placer”. La música actuaría como la plataforma para que los jóvenes *favelados* pudieran dialogar con su comunidad y con el resto de la sociedad. “Aunque tal vez Júnior no lo sabía, la práctica musical de AfroReggae iba a convertirse en la poliglosía de la sociabilidad que él impartió a estos jóvenes” (Yúdice,2002,p.188) Es decir, las prácticas musicales abrirían la multiplicidad de lenguajes que les permitiría actuar y movilizarse en la sociedad.

Ahora bien, aunque el término resulta sugestivo y evidentemente el proceso de Afro-Reggae guarda algunas semejanzas con los procesos estudiados, no es el término que usaremos en esta investigación para referirnos a los colectivos y jóvenes urbanos que están actuando desde el campo cultural. Considero que es un concepto que desde la lingüística no alcanza a definir a estos jóvenes y sus prácticas; las negociaciones, transacciones, tránsitos y trayectos que deben recorrer para poner en marcha sus iniciativas. Sus alcances van más allá de la versatilidad de los lenguajes y la capacidad de movimiento; tienen que ver sobre todo, con su capacidad de negociación en diferentes escenarios y con diversos actores.

Por otro lado, “Anfibio cultural” es quien se desenvuelve solventemente en diversos contextos y al mismo tiempo posibilita una comunicación fértil entre ellos, es decir, transporta fragmentos de verdad (o de moralidad) de un contexto a otro” (Mockus, 1994).

Este es otro concepto de interés, propuesto por Antanas Mockus, para referirse a esos seres capaces de transitar de forma cómoda y fluida en medio de la interculturalidad. El anfibio cultural “ideal” por así decirlo es un ser que comparte dos condiciones: i) es un camaleón, capaz de generar comunicación entre los diversos medios y tradiciones con los cuales entra en contacto, y ii) al mismo tiempo debe ser un intérprete capaz de traducir. Y en esto se parece mucho a los políglotas de la sociabilidad de Fernandes que adopta Yúdice. “Obedecer a diversas culturas es tal vez tan simple como ser políglota”. (p.28).

En relación con la primera condición del anfibio cultural, Mockus la señala como una opción poco atractiva desde el punto de vista moral, en la medida en que el camaleón coexiste entre sistemas de reglas culturales diferentes y los domina, los comprende desde dentro, y digamos que obedece a cada uno. Se adapta a las condiciones del medio, se mimetiza. La segunda condición es quizás más loable, pues se trata de ser capaz de traducir entre diferentes “lenguas” y culturas. El intérprete maneja múltiples lenguajes. Es evidentemente políglota. Quien logra combinar el camaleonismo con la condición de intérprete es el anfibio cultural por excelencia del presente, pues permite la circulación del conocimiento y quizás de la moralidad.

Señala Mockus que el anfibio puede llegar a ser común en zonas sometidas a la violencia e intimidación, es decir a contextos que pueden estar ubicados en las periferias o comunas. Y digamos que sí, porque en estos lugares, las personas deben coexistir con los sistemas de reglas oficiales y con los sistemas de reglas de los grupos ilegales. Poner en cuestión su integridad moral, como menciona Carlos Mario Perea (2007) cuando habla de la comunidad como forma de resistencia; en estos lugares las personas se protegen entre sí, incluso protegen a los actores ilegales solo porque son miembros de la comunidad y siempre han vivido allí. Sin duda esto afecta la integridad moral de esas personas. Pero, la pregunta que me surge en esta parte, es si estos sistemas de reglas de la ilegalidad pueden considerarse también como sistemas culturales, por lo menos desde la perspectiva que propone Mockus. Diría que no, que esos sistemas culturales obedecen a estructuras mucho más complejas en las que se comparten formas de ser, de hacer, prácticas culturales o artísticas, lenguajes, etc.

Si vamos a la idea de la comunidad como refugio que trataremos más adelante, lo que vemos es que sus miembros se agrupan en ella, casi se atrincheran, estableciendo

relaciones entre ellos, y procurando permanecer al margen de otros actores; cuando negocian, o cuando se adaptan a los sistemas de reglas de actores que controlan sus contextos, lo hacen sobre todo para proteger el refugio, antes que para integrar a toda la comunidad. Se trata de sobrevivir, no de salvar al mundo. Ese discurso viene más adelante, cuando la comunidad como refugio se diluye, y estos colectivos comprenden la importancia de generar procesos de cohesión social, de incidir en sus territorios para trascenderlos. Cuando esto ocurre, ya no se trata más de obedecer simultáneamente a sistemas de reglas diferentes, se trata sobre todo de negociar. Se requiere entonces de una figura con menos preguntas morales, con mayores capacidades de negociación y movilidad.

Afirma Mockus que “sin los anfibios culturales, la interacción de las culturas puede tender a quedar sometida a mecanismos totalmente ciegos de hegemonía, exclusión o hibridación”. Pero, ¿Le interesa realmente a estos colectivos ser esos vehículos de interacción? No. Sus intereses son personales, sus búsquedas tienen que ver con desarrollar “grandes proyectos” propios, bien sea artísticos, bien sea sociales, bien sea políticos. Antes que poner a dialogar sistemas de reglas culturales, en Colombia y en Brasil, estos jóvenes quieren proponer sus propios sistemas, su forma de ver el mundo, aquello en lo que creen. Antes que mediadores son líderes. El anfibio cultural se asemeja más a un mediador en tanto se mueve entre una cultura y otra, sin interés de proponer una nueva. Es intérprete, no creador.

Revisando los conceptos hasta acá propuestos, encontramos que los autores (Sommer, Martinell, Yúdice, Mockus) han puesto su interés en los sujetos (agentes culturales, gestores culturales, políglotas de la sociabilidad, anfibios culturales), esencializando al extremo ese ser que debe ser capaz de generar la transformación y con esto, limitando el poder heurístico de las prácticas. Propongo dar un paso a un lado y concentrarnos en las prácticas que constituyen y determinan a esos sujetos; en lo que están haciendo los jóvenes. Entre las teorías de los autores citados, podemos identificar claramente el Agenciamiento Cultural y la Gestión Cultural como prácticas, no obstante, no resultan tan claras las prácticas de los políglotas de la sociabilidad o de los anfibios culturales, más allá de la interpretación, la comunicación y la movilización. En estas teorías el sujeto es el centro agente-gestor-anfibio-políglota, es la esencia de la transformación y la cultura opera como el último recurso que les queda para salvar al mundo. Todas estas ideas

terminaron por desmitificarse en el momento en el que comencé a adentrarme en las dinámicas de los movimientos.

Cuando estos sujetos pasan a ser el centro de los procesos, se convierten en “rock stars” y todos los intereses se desplazan hacia una demanda permanente para sostener un nuevo ídolo, alrededor del cual se congregan otros actores. El proyecto colectivo se diluye para que el artista pueda emerger. En ese momento la práctica pierde todo su potencial como herramienta para permitir la emancipación de las comunidades de las lógicas de la gubernamentalidad cultural. Cuando Son Batá se desdibuja detrás de la figura de John Jaime, se pierde el gran potencial que tiene el proyecto para que otros niños y jóvenes transformen (o al menos lo intenten) sus propias vidas; cuando esto ocurre y los actores terminan por abandonar su barrio, ese reconocimiento que tenían allí como actores positivos, cambia completamente; los vecinos rechazan esa actitud, consideran que todo lo que son se lo deben al barrio, y abandonarlo es una traición. El proyecto socio-cultural pierde legitimidad. Lo mismo ocurre con la Agencia cuando Rafael Mesquita comienza a convertirse en una especie de iluminado y todo confluye hacia él; el proyecto de la cultura popular de la periferia y la economía solidaria dejan de tener sentido para todos los asociados, se presentan disputas internas, algunos miembros fundadores se retiran del proyecto y este entra en crisis. En ambos casos será necesario volver a las raíces y desmitificar a los héroes.

Es a partir de estos fenómenos, que me interesa localizar la pregunta en las prácticas. Ahora bien, ¿Cómo nombraremos a estas prácticas culturales que están construyendo nuevas subjetividades entre los jóvenes de las periferias, permitiendo su emergencia y con esto, la gestión de proyectos, recursos y derechos y la transformación de realidades propias? El agenciamiento cultural de la forma en que está planteado y la cultura como herramienta de sanación no funciona en nuestras periferias; además, es un concepto con una gran carga moral, ya que pone a los agentes como salvadores. La gestión cultural es una práctica que tienen mucho más que ver con la administración y la relación directa con las políticas, que con las relaciones y negociaciones informales y los tránsitos que tienen estos jóvenes en sus territorios y fuera de estos. Los políglotas de la sociabilidad como concepto, al limitarse a un asunto de lenguaje, de capacidad para traducir e interpretar, deja por fuera todo el accionar, las relaciones, las redes; es decir, las prácticas. Y los anfibios culturales si bien parece ser el término más flexible y amplio, tampoco encaja,

pues como ya hemos dicho, los anfibios son mediadores, cosa que a estos jóvenes no les interesa; adicional a esto los anfibios son integradores morales, lo que si bien se consigue desde algunas prácticas como los conciertos, no es precisamente una de las búsquedas de estos colectivos.

**Tráficos culturales**, será el concepto propuesto desde esta investigación para nombrar y comprender estas prácticas. Dice la Real Academia de la Lengua Española que traficante viene *transfigicāre* que significa “cambiar de sitio”. Traficar es comerciar, negociar con el dinero y las mercancías; es andar o errar, recorrer el mundo; y hacer negocios ilícitos. Entonces ¿Por qué llamar a estas prácticas “tráficos culturales”, si la cultura se asocia siempre con algo positivo y el tráfico con algo negativo? ¿No son dos conceptos definitivamente irreconciliables? No. Porque las lógicas por las que pasan las prácticas culturales de las periferias son conflictivas, peligrosas, complejas; exigen rutas y circuitos diversos, independientes, clandestinos y no oficiales. La cultura en estos escenarios es mercancía y tiene valor de cambio, es dinero; la cultura se vende, pero con la cultura también se paga. Es un bien que se mueve por todo tipo de redes.

Estos jóvenes se deben mover entre las fronteras de la legalidad y la ilegalidad, visibles e invisibles, que dividen sus territorios de acción; al mismo tiempo fronteras geográficas y sociales cuando se ven excluidos por su condición joven o afro, por su nivel de educación, por las precarias redes con que contaban en un comienzo. Cuando empiezan a gestar sus comunidades como refugio y desde allí emprenden su primer proyecto de “estar juntos”, van estableciendo nuevas redes, transitan y negocian con actores diversos, con el gobierno a través de sus políticas de estímulos y emprendimiento, con la comunidad del entorno, con las ONGs que llegan para promoverlos, con los grupos armados que controlan el barrio y en general con todos los actores para los que empiezan a ser visibles. Con cada uno tiene que saber cómo moverse, cómo hablar, cómo actuar. Qué negocios hacer, qué mercancías intercambiar. Se intercambian productos artísticos (bailes, conciertos, casetes, CDs, etc.), discursos, sujetos que recorren diferentes escenarios, proyectos sociales y políticos, ideas; de cada transacción obtienen una ganancia: el reconocimiento. Ese es su primer y principal rédito, de ahí, se desprenden los demás.

A través de diferentes prácticas como el hip hop, la literatura marginal, los festivales, entre otros, van tomando forma de movimientos socio-culturales, pero ese proyecto que se constituye en su interés inicial, pasa por la mediación de los diferentes actores que llegan a ellos. A medida que se van consolidando comienzan a actuar y a generar producciones propias. Música grabada con la grabadora de la casa, videoclips hechos con una cámara que prestó un amigo; sin sellos, sin intermediarios. Y estos productos “piratas” empiezan a circular entre las redes con las que van tejiendo vínculos: entre actores del gobierno, de las ONGs, de otros colectivos; van saliendo de la “clandestinidad” para ingresar a escenarios de la institucionalidad y los réditos se van transformando. Ya no se trata solo del reconocimiento, sino también de los premios oficiales, de los apoyos económicos, de las posibilidades de salir del barrio y transitar por otros escenarios. A través de sus prácticas se convierten en creadores de nuevos sistemas de reglas culturales. Su forma de vestir, de hablar, de relacionarse; la música que hacen, sus bailes, sus palabras, se convierte en un estilo de vida que trasciende el barrio y logra llegar a otros espacios de la ciudad. Se impone una nueva estética.

Los tráficos culturales son pues negociaciones, intercambios y transacciones que pasan por diferentes actores, no siempre enmarcados dentro de las normas sociales y las lógicas de “la cultura” como bien común. Se trata de negociaciones en las que la cultura actúa como mercancía, como propiedad (patrimonio), pero también como moneda con valor de cambio. Excede incluso la noción de cultura como recurso (Yúdice, 2002)<sup>33</sup>. “La cultura es un recurso o bien que se posee, susceptible de compraventa y potencialmente sujeta a derechos de propiedad” (Chaves y Zambrano, 2014, p. 17). Es decir, con la cultura “se compran” ciertos beneficios y privilegios, se accede a espacios y a derechos, se gana reconocimiento, se convierte en bienes y servicios que se comercializan. Actuando desde este campo, los *traficantes culturales* están estableciendo relaciones, negociando, gestionando, su propio derecho a existir socialmente y con esto,

---

<sup>33</sup> Según Yúdice, la concepción de la cultura como recurso en el discurso del desarrollo cultural, absorbe y anula las distinciones, prevaecientes hasta ahora, entre la definición de alta cultura, su definición antropológica y su definición masiva. La alta cultura se torna en un recurso para el desarrollo urbano en el museo contemporáneo. Los rituales y las prácticas estéticas cotidianas (como canciones, cuentos populares, cocina, costumbres y otros símbolos) son movilizados también como recursos en el turismo y promoción de industrias que explotan el patrimonio cultural o en proyectos con fines sociales y políticos. (Bruno, 2011). Recuperado de: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-48232011000100009&lng=pt&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48232011000100009&lng=pt&nrm=iso&tlng=es)

resignificando sus territorios, propiciando otro tipo de interacciones entre periferias que no pasan necesariamente por el centro y que podrían darle un significado a la idea de transformación social.

## **b. La comunidad como refugio**

*El testimonio más importante y el más poderoso del mundo moderno, aquel que reúne tal vez todos los otros testimonios que esta época se encuentra encargada de asumir, en virtud de quién sabe qué decreto o de qué necesidad (pues también damos testimonio del agotamiento del pensamiento de la Historia) es el testimonio de la disolución, de la dislocación o de la conflagración de la comunidad. (Nancy, 2000)*

*La comunidad*, esa idea bella de lo común, ese concepto romántico de una sociedad cohesionada y segura, ha estado rondando por años el pensamiento y la política moderna. Los teóricos cuestionan no solo el cómo y el porqué de la desagregación de los vínculos sociales, sino también la imposibilidad-posibilidad de su resurgimiento como estrategia generada desde adentro para buscar la seguridad perdida (guetos voluntarios), como instrumento impuesto desde fuera para gobernar (minorías étnicas, comunidades populares, guetos) y como el lugar político. Pese a que pareciera que no puede haber comunidad, no dejamos de insistir en buscarla, reencontrarla, haciéndonos una pregunta constante por el “nosotros” en medio de un mundo individualizado, en el que todo apunta de acuerdo con autores como Nancy o Espósito, a que la construcción de esa comunidad es una tarea fundamentalmente de la política (Groppo, 2011), pero en el que sin embargo, algunas personas organizadas en colectivos, parecen estar haciendo la tarea. En todo caso, independiente de a quien le corresponda, hay una necesidad latente en la sociedad contemporánea por rescatar o reemplazar esta institución.

La palabra comunidad nunca se ha usado de forma más indiscriminada y vacía que en las décadas en las que las comunidades en sentido sociológico se hicieron difíciles de encontrar en la vida real” (...) Hombres y mujeres buscan grupos a los que puedan pertenecer, de forma cierta y para siempre, en un mundo en que todo lo demás cambia y se desplaza, en el que nada más es seguro” (Hobsbawn, en Bauman, 2009, p.9).

Esa idea de común-unidad, ese nosotros que supone unos lazos y que logra ser postulada por un sistema político, por una ideología, resulta fundamental para comprendernos; la comunidad define a los sujetos, sus formas de relacionarse, de estar, de gobernar; y por supuesto define a unos otros, pues la comunidad en su esencia será siempre excluyente. Sobre este concepto existen diferentes posturas teóricas que abarcan presupuestos anti-esencialistas que hablan de una comunidad que se construye a partir del desacuerdo, de la comunidad como algo inoperante, y de comunidades que se estructuran entorno a una nada (Rancière, Nancy, Espósito); otras aunque esencialistas que definen la comunidad como la última reliquia de las antiguas utopías de la buena sociedad (Bauman), pero absolutamente lapidaria en tanto no alberga posibilidades de existencia en medio de la sociedad contemporánea, y otras quizás intermedias, que la encuentran como una estructura de posibilidad para la resistencia (Perea). Están también otras versiones como la comunidad que se forja a partir de un conjunto de significados y propósitos compartidos que emergen de las prácticas cotidianas, relaciones sociales, hábitos y costumbres, relacionadas con la idea de cultura como “como forma de vida en su conjunto” (Williams); la comunidad que se congrega alrededor del riesgo (Beck) o las comunidades imaginadas que tienen que ver más con la idea de nación (Anderson). Me interesa explorar nociones que tienen que ver con comunidades a nivel local, asociadas a la idea del barrio o de grupos organizados. Retomo aquí la visión de cinco autores sobre lo que significa la comunidad, para problematizar sus presupuestos en relación con las prácticas de colectivización de la juventud contemporánea de las periferias, y pasar a abordar este concepto desde una visión que comprende la *comunidad como refugio*.

Hace ya varias décadas, Jean-Luc Nancy nos advirtió sobre el mito interrumpido (2000), para hablarnos sobre la imposibilidad o mejor, la inoperancia de la comunidad. El mito o el relato original funda lo que el autor ha llamado “la comunidad mítica” (la misma que anhelamos), aquella que ha perdido su vigencia porque el mito que la fundaba llegó a sus límites y desapareció; es decir, perdió su poder de convocatoria. De acuerdo con Nancy:

Suponiendo que el mito designe, allende los mitos, inclusive contra el propio mito algo que no puede simplemente desaparecer, lo crucial de este enfrentamiento consistiría en un tránsito al límite del mito, en un tránsito sobre el límite del mito, donde el propio mito se encontraría menos suprimido que suspendido, interrumpido (p.87)

Así pues la comunidad “original”, el ser en-común, se aglutinaba entorno a la narración primitiva cuya fuerza era tal, que hacía que la individualidad desapareciera, fundiéndose en lo comunitario. De tal suerte que la comunidad mítica es una comunidad cerrada, limitada, sin individualidades y unida, muy diferente a la comunidad del mito interrumpido que Nancy comprende como una apertura; en la comunidad mítica no existe la libertad individual y por tanto, no es posible la interpretación del mito por parte de sus integrantes, el mito no se cuestiona. El mito se interpreta a sí mismo. Con la modernidad la ilusión del mito desaparece, nos desencantamos del mundo, porque nos damos cuenta, como bien lo dice Nancy, que *“el mito es un mito”*. “Es aquí donde la cosa se interrumpe. La tradición es suspendida en el momento mismo en que se realiza. Se interrumpe en este punto preciso: Allí donde conocemos bien la escena, allí donde sabemos que se trata de un mito” (p.95)

Habitamos pues, una sociedad carente de mito, o mejor, con el “mito interrumpido”, lo que compartimos, lo que tenemos en común, es la ausencia de un ser común. En cambio tenemos un “estar en-común”, lo que quiere decir estar por el otro y para el otro; es esto lo que da lugar a la existencia de un yo. De cierta manera coincide con la idea de la deuda de Espósito, en tanto, pertenecer a la comunidad me pone en deuda con el otro, favoreciendo la alteridad. En este sentido, no hay propiedad ni identificación, hay en cambio exposición; lo propio existe, pero sin esencia, simplemente expuesto. De ahí que esta comunidad (la del mito interrumpido) sea abierta, expuesta siempre a algo que está allí afuera, por tanto que sea débil, inoperante, imposible. Pues la comunidad debería ser:

Omnipotencia y omnipresencia: es lo que siempre se exige a la comunidad, o lo que se busca en ella: soberanía e intimidad, presencia así sin falla y sin afuera. Se desea el “espíritu” de un “pueblo” o el “alma” de una asamblea de “fieles”, se desea la “identidad” de un “sujeto” o su “propiedad” [...] Pero cuando el mundo termina por volverse mundial y cuando el hombre termina por volverse humano (es en ese sentido, también, que se vuelve “el último hombre”), cuando “la” comunidad se pone a farfullar una extraña unicidad (como si sólo pudiera haber una y como si debiera haber una esencia única de lo común), entonces “la” comunidad comprende que es ella la que está abierta –apertura abierta sobre su unidad y sobre sus esencias ausentes– y es ella la que enfrenta, en ella, esta fractura (Nancy, 2007, p.12-13)

Ahora bien, ante la interrupción del mito (y la caída del comunismo) queda una esperanza: la democracia. Este parece ser el relato que nos salvará, pero también es cuestionada por Nancy. La democracia promete el bienestar común; el proyecto democrático ofrece la posibilidad de reconstruir la comunidad garantizando la justicia y la equidad, pero sobre todo, ofrece un nuevo mito fundacional, así que más allá de que la democracia cumpla sus promesas, lo más importante es que logra mantener el mito y con esto, asegurar la auto-representación de los individuos como parte de este y con esto su permanencia (la del mito). En este sentido, conceptos como Nación, Estado, País, o todo aquello que nos represente un grupo al cual pertenecer, adquieren un valor fundamental y lo político se convierte en el lugar por excelencia de la comunidad.

En este orden de ideas, para Nancy, un momento coyuntural en el que vemos nacer de nuevo comunidades cerradas, con fronteras demarcadas, defendiendo su identidad y estableciendo fronteras, son los acontecimientos del 11/S y todos sus afines el mundo. La democracia –la nación- se ve amenazada, y a su vez una comunidad se ve amenazada por otra, se cierran las compuertas y la finitud cobra vigencia. Se inventan los extraños de Bauman, las amenazas de Esposito. Quiere decir esto, que la comunidad actual encuentra nuevas posibilidades en la medida en que es capaz de crear nuevos mitos, como el del terrorismo, que mientras dura, congrega a las personas a su alrededor.

Pero, en todo caso, siguiendo a Nancy podemos decir que la comunidad no es eso que debemos reencontrar, ni es el paraíso perdido; no es algo que se funda o se produzca, que se tiene o se pierde, la comunidad es inherente a nosotros, con mito o sin mito, es lo que nos une; es a fin de cuentas, lo que permite una relación con el otro. Opuesto a lo anterior, está la comunidad como refugio que si es fundada y es producida a partir de la necesidad de encontrar un lugar para protegerse y para ser.

En esta misma línea se ubica la comunidad de la nada. Esta es la propuesta también antiesencialista de Roberto Esposito, quien propone que lo que une a los sujetos es una deuda, en el sentido “te debo algo”, pero “no me debes nada”. Es decir, lo propio de la comunidad es un vacío. Esposito plantea una tensión constante entre *Communitas* e *Inmunitas*, esto es, entre lo no-propio y lo propio; entre lo que une y lo que separa; entre lo que genera una deuda y lo que libera de esta. De acuerdo con Esposito el principio de

la comunidad es un don, pero un don genera un deber, bien sea en términos simbólicos o en términos del hacer. Es decir, se trata de una perspectiva de negación, en tanto lo que une a las personas “no es un más, sino un menos, una falta, un límite que se configura como gravamen, o incluso una modalidad carencial para quien está afectado a diferencia de aquel que está exento o eximido” (Esposito, 2003, p.30)

Bauman nos habla de comunidad como lugar soñado y cálido que nos ofrece seguridad, pero que al mismo tiempo nos quita libertad. De cierta manera coincide con Esposito, pues si bien es cierto que este último nunca habla de la comunidad como lugar soñado, si opone una seguridad que ofrece la comunidad, frente a una expropiación que hace esta de la propiedad inicial, la más propia de todas, la subjetividad. Es decir, también se pierde la libertad, pero además se genera una deuda. La comunidad vista desde la perspectiva de Esposito asusta. “La comunidad se yergue sobre una tumba a cielo abierto que nunca deja de amenazar con engullirla” (comunidad y violencia). En una ponencia ofrecida en Argentina en el 2.009, sobre comunidad y violencia, Esposito proponía la tesis de la relación intrínseca entre violencia y comunidad; las comunidades se construyen a partir de hechos violentos producidos no por la diferencia sino por la igualdad, por la hermandad. Esto se entiende en parte porque la comunidad es un lugar sin límites externos e internos, sin afuera ni adentro, por lo tanto no ofrece posibilidades de fuga, en tanto no hay un lugar externo al cual huir. De ahí que sus habitantes están expuestos a lo que tienen en común: a ser nada-más-que-comunidad.

Pues bien, en la modernidad, esa comunidad privada de identidad, en la que los sujetos son expropiados de su subjetividad al entrar en ella, en la que la diferencia y la individualidad no son posibles, parece estar destinada a la autodestrucción. El deber, la deuda que genera el *munus* que circula en ella, amenaza constantemente a sus miembros, quienes para protegerse cuentan con el dispositivo inmunitario de la modernidad. Así pues que esa inmunidad permite la división de lo común y con ello garantiza la seguridad ausente que había en la comunidad originaria, de tal suerte que hoy nos enfrentamos a un mundo que en medio de la globalización y la horizontalidad se caracteriza por las fronteras de los Estados individuales. Pero, continuando con los planteamientos de Esposito sobre la tensión entre *Communitas e Inmunitas*, este es apenas el principio del proceso de inmunización moderna. A partir del giro ideológico que vuelca la política hacía la vida biológica, es decir, a partir de lo que Foucault ha llamado

biopolítica, el paradigma inmunitario inunda las políticas y entramos en una era de higienización, control demográfico y gubernamentalidad que se sustenta en la inmunización, en la individualidad y la separación; en la desintegración de las comunidades.

Ese paradigma inmunitario que se supone nació para proteger a la comunidad, mediante las fronteras de los Estados individuales y para proteger el cuerpo individual de cada ciudadano, se convierten en límites excluyentes que terminan por generar una violencia mayor. Dice Bauman que en el escenario de la libertad de los guetos voluntarios, cuando no existen las amenazas y los extraños, los inventamos (p.112), lo que parece coincidir con la tesis de Esposito sobre esa violencia generada por el paradigma inmunitario en el que “Ya no es la presencia del peligro lo que crea la demanda de protección, sino la demanda de protección lo que genera artificialmente la sensación de peligro” (Esposito, 2009, p.9).

Es evidente en los planteamientos de Esposito, una tensión constante e irresoluble entre la política moderna y la noción de comunidad. Dentro de la tendencia inmunizadora de la modernidad es imposible la idea de lo común, de la vida en común, pues la prioridad es preservar y proteger la vida individual. La comunidad por tanto debe ser impolítica:

La comunidad es y debe permanecer constitutivamente impolítica, en el sentido de que podemos corresponder a nuestro ser en común solo en la medida en que lo mantenemos alejado de toda pretensión de realización histórico-empírica [...]; la comunidad no puede tener “sujetos” porque ella misma construye -deconstruye-la subjetividad en la forma de su alteración” (Esposito en Groppo 2011, p. 52)

En síntesis, Esposito ofrece una visión de la comunidad como aquel lugar en el que es imposible ser sujetos; en el que lo “común” y lo “propio” son irreconciliables; en el que hacer parte quiere decir estar expuesto, en lugar de protegido (Caldarone, 2013). Sin embargo, no condena la posibilidad de encontrar un balance entre la comunidad y el sistema inmunitario pues ambos parecen necesarios. El cuerpo individual necesita del sistema inmunitario para sobrevivir, pero a su vez precisa de la seguridad que ofrece la comunidad; la clave estaría en dejar de concebir la inmunidad en oposición a la comunidad.

En esta misma línea Rancière (1996) propone que *lo que constituye a la comunidad no es el acuerdo sino el desacuerdo*. Es a partir de ese conflicto o litigio que se puede constituir una comunidad “política”. Lo que aporta a la comunidad es verdaderamente el litigio sobre el reparto de lo común de la comunidad. Lo primero que hay que decir, es que de igual forma que Nancy y Espósito, Rancière comprende la comunidad como el lugar de lo político; o más bien, podría decirse que para Rancière la comunidad es una institución política, donde lo común de la comunidad es la comunidad política; sin la comunidad, sin esta institución solo es posible la dictadura o la anarquía. Por otra parte, también es importante decir que Rancière comprende la política a partir de una distinción entre la política y la policía, siendo la segunda el lugar de la homogeneidad, mientras que la primera es el lugar del desacuerdo, por tanto, de la comunidad, de las posibilidades de lo argumentable, del diálogo.

En la idea de comunidad de Rancière, el desacuerdo no se refiere a situaciones conflictivas generadas por argumentos opuestos, sino más bien, a argumentos que giran en torno a lo mismo, pero que son comprendidos de forma diferente. Es decir, no se trata de una confrontación irracional donde se ignora o se “elimina” al otro, sino de la posibilidad de lo argumentable desde puntos de vista diferentes que se constituyen recíprocamente sobre un principio común. “Concierne menos a la argumentación, que a lo argumentable, la presencia o ausencia de un objeto común entre un x y un y. Se refiere a la presentación sensible de ese carácter común, la calidad misma de los interlocutores al presentarlo” (Rancière, 1996, p. 9). Sin embargo, vale la pena aclarar que el desacuerdo como elemento que posibilita la comunidad política no está orientado a lograr el acuerdo entre las partes; es precisamente cuando ocurre el desacuerdo que la política tiene posibilidades, por tanto, que la Comunidad del Desacuerdo se materializa. “Las estructuras del desacuerdo son aquellas en las que la discusión de un argumento remite al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto” (p.10-11)

Ahora bien, la Comunidad del Desacuerdo de Rancière, no se basa en la tragedia del desencanto de la modernidad, la desintegración social y con ello la disolución de la comunidad como institución. Las diferencias culturales que se constituyen la base de las disputas argumentativas han existido siempre, ligadas a la comunidad. “La argumentación

que encadena dos ideas y la metáfora que hace ver una cosa en otra han tenido siempre comunidad” (Rancière, 1996 en Agüero, 2013). Significa que el desacuerdo que constituye lo político, no tiene la capacidad para separar lo metafórico y lo sensible, la concepción poética de un argumento y la manifestación de una idea (Agüero, 2013). Dicho de otro modo, dentro de la lógica del desacuerdo, el argumento ha sido en principio metafórico y sensible, y siempre ha habido Comunidad en la política, de ahí que Rancière propone que la política tiene un origen estético. Ahora bien, en relación con los movimientos juveniles estudiados, no podríamos poner el desacuerdo del reparto de lo común como punto de partida, pues en principio no hay un “común” para repartir, al contrario, lo común está apenas por construirse.

En su libro *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Bauman presenta la comunidad como ese “lugar confortable” al que queremos volver: siempre está bien “tener una comunidad”, “estar en comunidad”. Sin embargo esa comunidad que representa el ideal que queremos habitar, es al mismo tiempo ese lugar utópico que no podemos alcanzar. “La comunidad representa el tipo de mundo al que, por desgracia, no podemos acceder, pero que deseamos con todas nuestras fuerzas habitar y del que esperamos volver a tomar posesión” (p.vii). Bauman desarrolla un recorrido que evidencia una tensión permanente entre la seguridad que le ofrece la comunidad al hombre contemporáneo y la pérdida de libertad a la que está lo somete. En la medida en que aparece una, desaparece la otra: mayor libertad menos seguridad; la comunidad soñada exige lealtad incondicional. Precisamente por esta razón no podemos acceder a la comunidad en la contemporaneidad; no es posible reconciliar la idea de la individualidad y de la comunidad; los individuos no van a entregar su libertad a cambio de la comunidad en sentido ortodoxo. No obstante, de acuerdo con Bauman, siempre estamos buscando la manera de llegar a ese paraíso perdido y es a partir de esta búsqueda que se llega a una idea de la identidad. La identidad se convierte en una especie de trinchera, y en la posibilidad de construir unas “comunidades percha”, de las que nos colgamos por momentos, buscando la seguridad colectiva para enfrentar las incertidumbres individuales.

Es decir, en el momento en el que se pierde ese lugar que compartimos con personas amables y de buena voluntad (p.vii), comenzamos a construir un baluarte individual que nos hace diferentes, únicos, destacados; de tal suerte que la identidad termina por

separar y construir fronteras, pues esa vulnerabilidad que encarna la individualidad nos conduce a buscar elementos comunes que nos permitan compartir y exorcizar con otros, ansiedades y temores. En cierto modo se relaciona con el principio de inmunidad de Esposito. Es a partir de esto que aparecen estas comunidades percha, que aunque ofrecen seguridad colectiva, son transitorias, establecen separaciones, se forman a partir de causas y desaparecen tan pronto se desvanece la lucha.

Están también las *comunidades estéticas* centradas en ídolos o en amenazas (p.65), que también operan como perchas, son temporales, superficiales y episódicas. Son comunidades que se construyen alrededor de un espectáculo, un partido de fútbol, un festival; pero también de un problema común. Sin embargo, las comunidades estéticas no tejen redes de responsabilidades éticas entre sus participantes, ni compromisos a largo plazo. Los posibles lazos que se tejen se experimentan en el instante y se disuelven. Ahora bien, a pesar de que los jóvenes de los colectivos estudiados se hermanan también estéticamente, el suyo no es el caso de una comunidad estética, pues no es precisamente alrededor de esto que se unen, sino, que estando allí dentro, empiezan a compartir elementos, gustos e ídolos.

Existen una serie de factores del mundo contemporáneo –o de la sociedad líquida-, que se cruzan con la tensión entre comunidad e individualidad/ seguridad y libertad, que permiten la aparición de otras formas de asociación bien sea orgánicas o impuestas. Es así que aparecen las minorías étnicas como una opción de comunidad impuesta, casi como la última posibilidad en medio de la desintegración. Se trata de una idea que está ligada al paradigma del multiculturalismo, y por ende de la identidad, que permite ubicar a unos sujetos dentro de unos grupos que comparten ciertas características de “desigualdad”. En este sentido, esta forma de comunidad es también una forma idealizada de un paraíso que no existe: el mundo perfecto en el que las diferencias son aceptadas. Las minorías étnicas creadas a partir de la discriminación positiva, no son más que nuevas formas de purificar nuestros conflictos con la diferencia y las desigualdades, en medio de la moderna búsqueda del “orden social”.

Otra de las posibilidades para crear comunidad podría estar en el “Gueto como referencia”. Bauman diferencia dos tipos de gueto: el original y el voluntario. En el gueto original y verdadero, no existe la libertad, es creado por actores externos, sus habitantes

no pueden salir; es un lugar que agrupa a seres estigmatizados y que por tanto disuelve la solidaridad, destruye la confianza mutua y se constituye en un laboratorio de desintegración, atomización y anomia sociales (p.119). El gueto voluntario, por el contrario es creado por sus habitantes con el propósito de que nadie pueda entrar allí, pero quienes están dentro puedan salir y circular con libertad; son los guetos de la protección, la vigilancia, la ausencia del Otro. Es una idea basada en la necesidad de la seguridad, de la defensa del lugar, que se convierte en una causa del vecindario, en una causa comunal. Para sus habitantes funciona como refugio. Digamos que esta forma de comunidad se asemeja más a las que se dan en las periferias latinoamericanas, pero no es la misma, pues las comunidades de los jóvenes no son guetos completamente voluntarios, ni son conformados por individuos que puedan elegir formas de seguridad privada y estrategias de élite para protegerse; tampoco tienen la posibilidad de circular libremente, de salir de allí siempre que quieren.

Finalmente Bauman propone la posibilidad de construir otro tipo de comunidades en un mundo de individuos, entrelazada a partir del compartir y del cuidado mutuo; una comunidad que atienda a, y se responsabilice de, la igualdad del derecho a ser humanos y de la igualdad de posibilidades para ejercer ese derecho (p. 147). Sin embargo, considero que ni esta comunidad de individuos solidarios, ni la comunidad ideal, se constituye en una posibilidad, y menos aún en un deseo para los jóvenes de los movimientos culturales de las periferias con quienes he desarrollado esta investigación. La comunidad ideal no es una posibilidad en tanto son lugares caracterizados por condiciones que no ofrecen seguridad: pobreza, falta de oportunidades, violencia; de alguna manera son guetos en los que terminan por agruparse personas que comparten situaciones como el desplazamiento, que son estigmatizados, segregados y rechazados por gran parte de la ciudad en la que viven, así que una comunidad pensada como el lugar que ofrece la seguridad no podría gestarse en estas condiciones; y por otro lado, una comunidad entrelazada a partir del compartir y del cuidado, solo sería posible en un escenario en el que la periferia consuma periferia, en el que en lugar de estar buscando alternativas para llegar al centro y abandonar el lugar de origen, se busquen alternativas para generar nodos articulados.

Carlos Mario Perea, historiador colombiano que ha dedicado gran parte de sus estudios a comprender las prácticas de los jóvenes contemporáneos desde las pandillas, propone

otra visión de comunidad, ligada a los contextos locales, casi domésticos; a los barrios periféricos y los suburbios. En este sentido se acerca más a las búsquedas de esta investigación. Perea sitúa la reciente visibilidad de la comunidad actual en medio de la efervescencia de lo local (Perea, 2006); pero a su vez, comprende la comunidad como algo que le pertenece a los sectores populares, bien sea porque “desde abajo” se organizan como comunidad; o bien, porque “desde arriba”, desde el estado, se utiliza la comunidad para la gobernabilidad. Es el cruce de estos dos tipos de constitución de comunidad, lo que le permite hacer presencia en la ciudad. Es decir, la comunidad de Perea es totalmente urbana, periférica, popular. Mientras que la clase media y alta tiende a disgregarse y a crear otro tipo de asociaciones, la clase baja se une a partir de la precariedad. Me interesa en esta parte del estudio analizar la primera forma en la que la comunidad se organiza desde abajo, más adelante retomaré esa idea instrumentalista de comunidad que se opone al supuesto orden moderno y que sin embargo, es impuesta desde arriba como una forma de generar un orden político para gobernar. Una idea que de alguna manera podemos relacionar con las minorías étnicas de Bauman.

La pregunta de Perea, tiene que ver entonces con la posibilidad que ofrece la comunidad, en medio de una sociedad de lazos rotos, para movilizar la resistencia en los sectores más populares. La comunidad urbana, de acuerdo con Perea, está determinada por el territorio, en este caso el barrio, “el barrio es la traducción urbana de la idea ancestral de comunidad” (Perea, 2007); es allí donde aparece lo común y los vínculos, a partir de la vecindad. Esos lazos que otrora se establecían a partir del parentesco, dentro de lo rural, en la ciudad se establecen por la identidad con el lugar de residencia (Perea, 2006); en este sentido el vecino es alguien fundamental. En los sectores populares la vida tuvo que iniciarse de cero, construir las casas, pero construir también el barrio; los problemas y las necesidades se comparten desde que se llega y esto teje lazos que hacen posible una inclusión que genera identidad. “El reconocimiento vecinal influye en las prácticas de los jóvenes, si bien lo hace de maneras diversas en función de la expresión en cuestión” (Perea, 2006).

La comunidad de Perea es pues posible desde la intimidad y la espontaneidad del barrio, porque las personas conocen sus historias y establecen relaciones directas, cara a cara; de allí que para que la comunidad funcione, y para estar incluido, es necesario trabajar por esta, respetarla y protegerla porque eso es precisamente lo que se comparte. “Los

vecinos se pueden hacer el daño que quieren pero que no le hagan daño a la comunidad” (Perea, 2006), reza el testimonio de un miembro de una comunidad de los suburbios del sur de Bogotá. Es decir, esta comunidad de Perea es también exigente, sobrepone lo común a lo individual, de cierta manera es bastante similar al planteamiento de Bauman: se cede la libertad para tener la seguridad; pertenecer a la comunidad dentro de estos escenarios caracterizados por la violencia, de algún modo protege, protege a los “buenos” y los “malos”; a los buenos, los protege porque mientras sean parte de la comunidad, permanezcan allí y trabajen por esta no constituyen una amenaza; a los malos porque pese a sus acciones siguen siendo de la comunidad, crecieron allí, comparten los mismos problemas y necesidades. De allí que tantas veces cuando se intentan capturar, es la misma comunidad la que los esconde y protege y es también por esto (no solo por el miedo), que otros jóvenes que no están vinculados con los grupos armados: los respetan, fueron sus vecinos desde siempre.

Así pues, que en medio de un mundo globalizado, lo local reaparece y se reafirma como el espacio de las relaciones, como la reivindicación del territorio, como el escenario para una identidad. En este sentido, la comunidad como expresión de lo local, se perfila como alternativa para la resistencia. La comunidad es la representación de la agregación, la identidad y el conflicto; es el lugar de lo político, aquel donde se gestan los proyectos alternativos para la vida y el poder (Perea, 2006). Diría que la comunidad de Perea es la que más se acerca a la comunidad como refugio, no obstante, guarda sus diferencias.

Frente a las formas de colectivización de los jóvenes en las periferias de algunas ciudades latinoamericanas que están actuando desde el campo cultural, la *comunidad como refugio*, aparece como una “institución” que se constituye desde la cotidianidad de las personas para resguardarse. En medio de un entorno caracterizado por condiciones como la pobreza, la dificultad del acceso a los derechos básicos y la violencia, así como por la ausencia de lazos consolidados, algunos jóvenes deciden unirse en primera instancia para tener un “parche” y desde allí inventar la vida. En el caso de ciudades como Medellín, donde la presencia de movimientos sociales es escasa, los jóvenes han tenido pocas oportunidades de pasar por formaciones de base, que los inviten a organizarse y generar asociaciones propias. En Brasil, ocurre todo lo contrario; en general los jóvenes de las periferias han estado cerca de movimientos como el de mujeres, los sin tierra y los sin techo, el movimiento de trabajadores, entre otros; todos estos son formas

de organización y resistencia surgidas en la década de los 70s a partir de las reformas del régimen militar. Es así que los jóvenes brasileños, más cercanos a estas maneras de activismo y asociación, son propensos a generar procesos organizativos propios.

En este orden de ideas, en aquellos lugares donde la organización ha sido más débil, los jóvenes se han agrupado a partir de situaciones coyunturales que detonan necesidades como la seguridad-protección y la de encontrar un lugar en el mundo, una posibilidad de ser y hacer. En el caso de Medellín, la ya mencionada Operación Orión ocurrida en 2.002, funcionó como un detonante para muchos jóvenes que en ese momento evidenciaran el peligro que corrían en cualquier posición que tomaran: si se sumaban a grupos ilegales podían morir en medio de confrontaciones; si permanecían al margen de estos fácilmente podían caer como víctimas; si ignoraban la situación podrían terminar como víctimas, como victimarios, y en todo caso sin una vida propia. Esa realidad del contexto los llevó a unirse en un principio sin mayores claridades, pero sí con la certeza de que en la medida en que lograran conformarse como grupo, podrían protegerse hasta cierto punto, y encontrar intereses en común que les permitiera hacer algo. De esta manera surgieron pequeños grupos juveniles en los que sus miembros encontraron un resguardo físico y simbólico que los ubicó al margen del conflicto y a su vez los mostró como “inofensivos”.

En el caso de Brasil, las comunidades de los jóvenes han estado estrechamente ligadas y determinadas por los movimientos sociales; sin embargo, a diferencia de los antiguos movimientos, los nuevos movimientos juveniles no tienen el interés de cambiar las estructuras sociales. Así que, de igual forma que en Medellín, estas operan como refugios frente a condiciones de vulnerabilidad, que no solo tienen que ver con la pobreza y la violencia, sino también con la exclusión que han enfrentado los jóvenes periféricos, los jóvenes afro. En este sentido, sus formas de asociación también funcionan como refugio en especial frente a la exclusión que por supuesto, trae violencia y represión. Agrupados, sumados y multiplicados, se convierten en pequeñas fortalezas que resultan menos fáciles de derribar. El genocidio de la juventud negra ha sido entre los jóvenes de las periferias brasileñas uno de los principales detonadores para propiciar la organización y el activismo. Refugiados en colectivos y movimientos juveniles han emprendido campañas y se han visibilizado frente a los gobiernos, pasando de ser “jóvenes periféricos” a ser reconocidos como líderes en sus entornos, a ganar un lugar dentro de las políticas públicas y a emerger en escenarios de ciudad.

Son comunidades porque comparten problemáticas y búsquedas, porque en ellas prevalece el interés del colectivo sobre los intereses individuales, pero al mismo tiempo allí tienen la posibilidad de ser (en común); son comunidades porque comparten el territorio y han sido vecinos desde siempre, por esta misma razón cuando algunos jóvenes empiezan a sobresalir como individuos (como agentes culturales), por encima del grupo, la comunidad se desagrega de forma automática o esos protagonistas se retiran, generalmente a conformar nuevas comunidades refugio. Dentro de las dinámicas de los movimientos culturales, en el momento en el que uno o más miembros se destaca como agente cultural, se empiezan a generar diferencias al interior del grupo, pero la comunidad debe permanecer unida, y sus miembros deben ser iguales. En alguna ocasión Son Batá tuvo la oportunidad de viajar a los Ángeles para participar en un reality show, solo uno de sus miembros fue identificado como un gran artista y se le ofreció la oportunidad de quedarse allí, mientras el resto del grupo regresaba a Colombia; la respuesta fue un No. "Cómo me iba a quedar allá si el resto del grupo se tenía que venir, nosotros somos un colectivo". Esta decisión pasa evidentemente por la idea del grupo, pero también de la protección que este ofrece; el joven elegido era el menor del grupo en ese entonces, quedarse allí solo, a pesar de las oportunidades que prometía, aseguraba también la soledad, la pérdida del refugio. Quedarse era de cierta manera traicionar esa comunidad que lo recibió y lo llevó hasta allí.

No se trata de comunidades en el sentido idílico que proponen Bauman, ya que la mayoría de estos jóvenes han crecido en medio de comunidades caracterizadas por condiciones que se parecen más a las del gueto. Es decir, son personas que han sido obligadas a ocupar las periferias, de forma invasiva, y que han tenido que compartir la violencia, la pobreza, la desigualdad, la falta de derechos y si bien en muchos casos este ha sido el aliciente de las luchas, no se trata en ningún momento de paraísos perdidos a los que se quiera volver. De hecho, cuando estos jóvenes piensan en comunidades, piensan en escenarios totalmente diferentes, mucho más positivos. No obstante, también hay que decir, que son estructuras que se inventan en una búsqueda por la seguridad que puede ofrecer el colectivo, que a su vez es una necesidad para sobrevivir.

Tampoco son las comunidades del desacuerdo, pues si algo caracteriza a estos grupos, mientras existen, es precisamente el consenso, la búsqueda de los mismos intereses,

mediante lógicas compartidas que son construidas entre todos. Cuando el hip hop llega a las comunas de Medellín y a São Paulo como alternativa de vida, es de cierta manera la única opción diferente que se ofrece a los jóvenes, así que todos los interesados confluyen allí. En principio estas estructuras, al menos en el caso de Medellín, no aparecen como lugares de lo político, sino simplemente como lugares para estar, para ser. En este mismo sentido, considero que no son comunidades que generan una deuda entre sus miembros, todos los que entran allí están en condiciones similares; el refugio es construido entre todos. Con el tiempo estas comunidades dejan de ser meros refugios y se transforman en lugares de lo político, esto ocurre cuando alcanzan la visibilidad entre los diferentes actores, y en especial frente a los gobiernos, y es en este momento, cuando pierden también su condición de refugio. El palenque de la comuna 13 (Son Batá) ya no es esa estructura de protección que fue hace algunos años, ahora es una institución social que más que un refugio, ofrece la visibilidad y el reconocimiento. Si bien sigue ofreciendo seguridad a sus miembros, ya no es ese lugar “blindado” para resguardarse, para escampar.

En este mismo sentido, no es una comunidad de un mito interrumpido (Nancy). Simplemente porque antes de la cultura urbana no había mito para estos jóvenes. Quizás muchos de ellos estaban articulados alrededor de los mitos de sus ancestros, de los movimientos sociales, pero no de un mito propio. Cuando los jóvenes de la Agencia se desmarcan de la UPM no lo hacen porque ese mito se haya interrumpido, de hecho continúan unidos a este. Lo hacen para inventar un nuevo mito: el de la cultura popular de la periferia para generar economía solidaria. Cuando los jóvenes afro de la comuna 13 se unen para refugiarse no tienen un mito, ese llega con los años y es el mito de la afrocolombianidad, de la cultura del Pacífico, de las raíces; el mito del Palenque y del patrimonio. Que entre otras cosas, es un mito que ellos mismos inventan, y que de cierta manera saben que es un mito; y aunque terminan por creerlo, después de que “aprenden su propia cultura”, en el fondo saben bien que esa identidad “negro soy”, más allá de una condición física, es una invención que sustenta su comunidad.

Ahora bien, pese a que estos colectivos han sido relacionados con un discurso de la resistencia, la idea de comunidad como resistencia (Perea) tampoco funciona porque si bien se han formado en medio de la violencia y la exclusión, no lo han hecho para resistir a los actores armados o al gobierno; eso ha venido con los años y con los discursos

inoculados. En un principio como ya se ha dicho, los jóvenes se juntan para refugiarse e intentar hacer algo ¿Qué? Cualquier cosa. No obstante, hay que decir que la propuesta de Perea es cercana a la idea de *comunidad como refugio* en tanto tiene que ver con comunidades locales y pequeñas, con sectores populares y con la idea de las problemáticas compartidas; sin embargo, estas comunidades son aún más pequeñas, y si bien comparten la vecindad y esto es fundamental para consolidarse y sostenerse, no es el barrio lo que los une, sino sus búsquedas como jóvenes excluidos, que son como ya hemos dicho, básicamente dos: encontrar un lugar para resguardarse y encontrar un lugar para ser en común. Cuando esto se consigue, y las necesidades originales son superadas por otras, como el reconocimiento social, la comunidad como refugio pierde sentido y se diluye.

Así pues que en medio de la crisis de la comunidad, la *comunidad como refugio* aparece como una nueva forma de asociación, que aunque transitoria, mientras existe les ofrece a sus miembros la seguridad y el ser-en-común que parecen imposibles en las sociedades de la individualidad. La comunidad como refugio opera como una estructura que resguarda y protege en medio del conflicto, que abre la posibilidad de hacer y ser, es decir, de construir subjetividades a partir de las prácticas que se gestan en su interior.

### **c. “Arranjos” productivos culturales”**

La Convención de la UNESCO, 2.003, siguiendo el uso común, describe el patrimonio cultural inmaterial –PCI- en forma de lista que incluye las tradiciones y expresiones orales –tales como epopeyas, narraciones, historias y artes del espectáculo (como la música, el canto, la danza, las marionetas y el teatro)–, los usos sociales, los rituales y los actos festivos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo –por ejemplo, la medicina popular y la astronomía popular– y las técnicas artesanales tradicionales, así como los lugares y espacios donde se producen actividades y actos de importancia cultural. Una definición más categórica y generativa, aunque un tanto ilusoria, diría que es la cultura que las personas practican como parte de su vida cotidiana. Son las creencias y perspectivas, las representaciones efímeras y los actos que no son objetos de cultura material, como monumentos o pinturas, libros o artefactos. A menudo se describe como el “espíritu” subyacente a un grupo cultural (Kurin, 2012, p.69).

En otra definición, el patrimonio cultural inmaterial es:

El conjunto de formas de cultura tradicional y popular o folclórica, es decir, las obras colectivas que emanan de una cultura y se basan en la tradición. Estas tradiciones se transmiten oralmente o mediante gestos y se modifican con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva. Se incluyen en ellas las tradiciones orales, las costumbres, las lenguas, la música, los bailes, los rituales, las fiestas, la medicina tradicional y la farmacopea, las artes culinarias y todas las habilidades especiales relacionadas con los aspectos materiales de la cultura, tales como las herramientas y el hábitat (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, en Montenegro, 2010, p. 50).

Es decir, lo dicho en la Convención de la UNESCO es la reafirmación del reconocimiento de las tradiciones vivas y perdurables como fuentes de identidad cultural, creatividad y diversidad, que actúan como un nexo entre la población y los sitios, al agregar la nueva categoría de “paisajes culturales” (Matsuura, 2012, p. 35), como había sido aceptado en 1.992 por el Comité del Patrimonio Mundial.

Este reconocimiento de las tradiciones vivas tienen que ver con una comprensión de la cultura como valor agregado de todo tipo de bienes y servicios (Chaves & Zambrano, 2014), que conlleva a una re-valorización (agregarle valor) y una re-valoración (reconocimiento) de los *activos culturales* de los pueblos, de la diversidad y del patrimonio inmaterial, que implica asumir la cultura como fuerza constitutiva para la explotación, la acumulación y el crecimiento económico; para lo cual se hace necesario conformar ecosistemas para el desarrollo del campo cultural en sentido de capital. Hablaremos de activos, en tanto la riqueza tiene que ver con la abundancia; los recursos son el conjunto de elementos disponibles para resolver una necesidad o llevar a cabo una empresa, mientras que un activo es el conjunto de todos los bienes y derechos (tangibles e intangibles) con valor monetario o de un medio equivalente, que son propiedad de una empresa, institución o individuo, y que se reflejan en su contabilidad. Es decir, mientras que la riqueza y los recursos tienen que ver con lo que ya se tiene, los activos tienen que ver con lo que se tiene pero además con lo que tiene potencial de convertirse en más riqueza. En este orden de ideas, propongo comprender el patrimonio inmaterial heredado o construido por los movimientos estudiados como *activos*, en la medida en que a partir

de estos es posible desarrollar procesos de orden social, político, pero también económico.

Ahora bien, ese reconocimiento de las tradiciones vivas y del patrimonio inmaterial, se relaciona con algunas condiciones del mundo contemporáneo en el que se desenvuelven los movimientos culturales de las periferias, como es el paso de un interés por priorizar la modernización y burocratización de los estados y las instituciones, al el reconocimiento y la valoración de los recursos humanos, el fortalecimiento de la solidaridad en la sociedad civil y la riqueza innata de las comunidades basada en la cultura, esto es: a una autogestión de las comunidades y los individuos a partir de la propia cultura. Lo anterior tiene que ver con cambios de paradigmas asociados a los derechos culturales que surgen de ciertas vertientes del multiculturalismo, la emergencia de las industrias culturales en el seno cognitivo de un capitalismo postfordista, la transformación del régimen jurídico del copyright y los derechos de autor, entre otros.

En este sentido, podemos decir que “La cultura se ha desmarcado de sus formas tradicionales, esto es: como distinción de clases sociales según el consumo y como “lo que hace la gente”, para convertirse en un recurso con valor en el ámbito político y económico. Lo anterior implica una “operacionalización” de la cultura, es decir, sirve para “algo” (y para todo) es antídoto y es mercancía, por eso es necesario gestionarla” (Yúdice, 2002). De cierta forma es un cambio de paradigma que implica un vuelco hacia la diversidad cultural; por tanto, la creación de estrategias y herramientas, no solo involucra a los gobiernos y las instituciones públicas, sino también a todos los sectores de la sociedad, pues se trata de una nueva forma de ver el mundo y de actuar en este, a partir de un capital completamente diferente y que todos aparentemente tenemos. Esta noción revalúa entre otros, el concepto de la pobreza: pobre puede ser aquel que no posee activos culturales, que no puede gestionarlos. Así pues, desde todas las esferas sociales se empiezan a generar demandas para la explotación del patrimonio cultural; aparecen proyectos de todo orden, políticas, actores, instituciones, etc., cuyo mandato es el del desarrollo a partir de la cultura (González, 2013).

Pensar la *cultura como activo*, conduce a dos debates fundamentales e interrelacionados, para el desarrollo de esta investigación. De una parte está el debate sobre la economía de la cultura y la idea de nueva división del trabajo cultural (Miller & Yúdice, 2002), que

obliga a replantearse el concepto de propiedad a partir de los derechos intelectuales, la diversidad (multiculturalidad) entendida como riqueza, y los nuevos procesos de acumulación a partir de lo intangible en el contexto de la globalización. Y de otra parte, el debate sobre el patrimonio cultural inmaterial, su relación con el mercado, las industrias culturales y las políticas; es decir, con la puesta en valor del patrimonio, o *patrimonialización*, como se ha denominado este proceso, que supone:

La producción y abstracción de valores históricos, geográficos y de diversidad cultural que se consideran inapreciables pero que cada vez son más relevantes en el mercado simbólico global, nacional y subnacional del patrimonio inmaterial. De otra parte, implica la puesta en circulación y la venta de bienes, manifestaciones y saberes singulares mediante mecanismos de apreciación y la atribución de valor económico. Al mismo tiempo, la patrimonialización suscita la reconfiguración del ámbito público, renovados agenciamientos y la articulación de apuestas simbólicas y económicas. (Chaves & Zambrano, 2014, p. 28).

De acuerdo con Paolo Vignolo “los procesos de patrimonialización implican la puesta en marcha de un complejo sistema de prácticas, imaginarios y representaciones enfocado a “poner en valor” la cultura, en el doble sentido de su valorización simbólica y económica (Vignolo, 2014). Para Montenegro (2010), tiene que ver con una “economía del patrimonio” relacionada de forma directa con el mercado cultural, donde se le agrega el valor a la cultura a partir de una “producción de singularidad cultural”, que es precisamente lo que permite poner ese “sello” que certifica la pertenencia cultural a un grupo. De acuerdo con estos planteamientos, el reconocimiento de la diversidad cultural constituye hoy en día un derecho que posibilita agenciar el acceso a derechos anteriores como el territorio, la salud, la educación. Por tanto, los derechos culturales, son los derechos, pero también los activos económicos, el capital del presente. A través de su auto-reconocimiento como afros, en el caso de Son Batá, y en el de la Agencia de la herencia recibida de esta cultura y de la indígena, ambos colectivos ingresan al mercado cultural por la veta del patrimonio, y desde allí, gestionan por ejemplo recursos que pueden estar destinados a las minorías étnicas o a los procesos de patrimonialización de manifestaciones culturales.

Vignolo se ubica en un punto intermedio donde se cruzan políticas, mercado e individuos

y les confiere a estos potestad sobre sus tradiciones. Comprende el patrimonio como un escenario de participación, negociación y de luchas que le ha permitido a ciertos grupos ganar visibilidad, conquistar espacios tradicionalmente vetados y derechos ciudadanos, así sea a punta de normativizar la diferencia. Su posición frente a los usos políticos y económicos del patrimonio problematiza el rol de los diferentes actores, dando a los portadores de la tradición al menos la posibilidad de negociar, a pesar de que finalmente reconoce que “estas contiendas alrededor del patrimonio cultural no sólo no logran posicionar a grupos específicos frente al estado y frente a la sociedad, sino que llevan al desgaste y a la fragmentación de la propia colectividad” (Vignolo, 2014, p. 291). Por su parte, los mexicanos Isabel Villaseñor y Emiliano Zolla (2012), son bastante críticos con estos procesos, para ellos, “la patrimonialización de las expresiones culturales con frecuencia resulta en la folclorización, mercantilización y alteración del sentido sociocultural de dichas prácticas debido a que la autoridad de las proclamaciones sigue recayendo en los actores institucionales, quienes aún poseen una visión esencialista y consensual de la cultura, impregnada de concepciones tradicionalistas”.

Para Vignolo el proceso de patrimonialización está cargado de paradojas; encierra un doble esencialismo<sup>34</sup>. De una parte los portadores del patrimonio están obligados a mantener “intacta” la tradición frente a la mirada externa; pero al mismo tiempo, esos relatos que se construyen alrededor el patrimonio y la tradición terminan por determinar la conducta y la identidad de individuos y comunidades. Esto es exactamente lo que le pasa en el caso de Son Batá cuando construye el discurso afrocolombiano y de la tradición del Pacífico: primero están obligados a aprender y a ser algo que en esencia no son, por eso tienen que viajar al Chocó y a Palenque para ver “cómo es que son”. Ellos son jóvenes urbanos, no jóvenes rurales del Pacífico, lo que llevado al extremo, sin duda no resulta tan beneficioso para entrar en una lógica de mercado. Este discurso, así como el de la resistencia, termina por definir muchas de sus prácticas, de sus formas de representación en las que han quedado atrapados y de donde tratan de salir para entrar en la industria de la música; la paradoja es que no pueden salir del todo, porque si pierden el valor

---

<sup>34</sup> Entendiendo como esencialistas las orientaciones teóricas que suponen Hall (1996a) y Grossberg (1997) una necesaria correspondencia entre dos o más aspectos o planos de la vida social; por ejemplo, que una determinada locación económica o social (como la clase) se corresponda, necesariamente, con un orden de representaciones (conciencia de clase o identidad de clase). [...] Una posición constructivista es anti-esencialista porque cuestiona la necesaria correspondencia entre aspectos o planos de la vida social (Restrepo, 2004, p. 31)

agregado de su cultura, se convierten en cualquiera, pierden su unicidad.

Ahora bien, entre los diferentes autores estudiados (Chaves, Montenegro, Zambrano, Vignolo, Taylor, Kirshenblatt, entre otros) hay una visión bastante crítica sobre la patrimonialización, desde diferentes perspectivas: en relación con el mercado y la mercantilización de la diferencia, con los ejercicios de patrimonialización que hacen los propios portadores de la tradición, con los usos políticos y sociales del patrimonio, con las paradojas que encierra un proceso que intenta mantener vivo algo que es espontáneo a partir de su normalización, con la exotización o folclorización, etc. Siguiendo al antropólogo Darío Blanco Arboleda la patrimonialización y el folclorismo tienden, de cierta manera, a la creación de burbujas, que son detenidas en el espacio-tiempo, y que son instrumentalizadas posteriormente por los Estados o los grupos hegemónicos en pos de sus particulares intereses de turno. Por otro lado Blanco (2013) considera que el patrimonio no es simplemente un elemento (material o inmaterial) es un concepto que articula la relación entre el ente patrimoniable y las comunidades locales y globales, entre las identidades, los imaginarios que generan y la ubicación de los individuos y los colectivos en el mundo. (p. 205.)

Lo que observo hasta aquí, entre la mayoría de autores estudiados y citados, es que la visión sobre los procesos de patrimonialización descarga la responsabilidad de los efectos nefastos de los mismos en los gobiernos, los organismos multilaterales y las medianas y grandes empresas privadas. Lo que encuentro, analizando el tipo de movimientos culturales propuestos para esta investigación, es que de manera deliberada o intuitiva estos grupos y colectivos también tienen sus propios usos políticos, sociales y económicos sobre el patrimonio cultural inmaterial. Que por supuesto estos usos están en gran medida determinados por las políticas culturales, el boom del patrimonio inmaterial, y el paradigma que reconoce la diversidad cultural como riqueza. Pero sin duda, ellos también toman decisiones sobre la patrimonialización de sus prácticas para desarrollar sus propios ecosistemas socio-culturales, políticos y económicos.

Chaves, Zambrano y Montenegro, coinciden en que una visión de la cultura como recurso, es decir, reducida a valor agregado, ha adelgazado y negado la complejidad de lo cultural, y ha despolitizado el ámbito de su acción oscureciendo problemas y desigualdades sociales y económicas que en el presente necesitan hacerse visibles

desde la retórica de lo cultural, lo cual incluye el discurso patrimonial (Chaves, et al, 2014, p. 15); es decir, se ha naturalizado la diversidad como riqueza y detrás de esto, se han invisibilizado las problemáticas de comunidades que son portadoras de un patrimonio, y al contrario se ha intentado mantenerlo intacto, en función de la comercialización de dicha diversidad. Son bastante críticos frente a la relación patrimonio-mercado a partir de una ampliación del campo cultural, que ha permitido que las llamadas industrias creativas puedan integrar y capitalizar expresiones, saberes y prácticas, es decir, el patrimonio inmaterial, intentando distinguir elementos de mayor valor cultural que compiten por ser reconocidos, protegidos y promocionados. Es el mercado lo que determina el valor de una manifestación o producto cultural, en función de la diferencia como valor; es el mercado el que incluye o excluye una manifestación de una lista representativa. Por su parte, Montenegro, plantea que cada vez es menor la brecha existente entre la esfera económica en la que se sancionan las mercancías y la esfera cultural en la que se sanciona lo patrimonial; esto se explica porque las industrias culturales son cada vez más determinantes en la producción de las diferencias.

En este orden de ideas, los discursos del patrimonio, las políticas culturales y económicas que utilizan lo cultural, trascienden a los grandes actores, y llegan a los posibles portadores de las tradiciones como una falsa tabla salvavidas en medio de un capitalismo cultural (Sennett, 2006; Jameson, 1991 y Zizek, 1998) que se presenta tan hostil como el industrial o el financiero. De alguna manera, así lo reciben estos colectivos. El capitalismo cultural exige la diferencia en medio de la homogeneidad; la construcción de identidades diversas y auténticas ajenas al mercado, pero a su vez, esto es lo que pone venta; se desenvuelve en medio de una lógica moderna de desarrollismo pero al mismo tiempo se empeña en conservar “lo original”, estas lógicas, ambiguas en su funcionamiento y estructura interna, terminan según autores como Gonçalves, (2000) y Povinelli, (2002) “por erosionar la búsqueda de autenticidad del bien que en cambio supone la nostalgia del bien perdido” (Citado en Chaves, et al, 2010)

Se trata pues de una ampliación del campo cultural, que viene permitiendo unos usos del patrimonio por parte de grandes, medianos y pequeños agentes económicos, que naturalizan al extremo la noción positiva sobre la cultura y lo cultural. Desde esta ampliación del campo, la diferencia cultural se convierte en una ventaja competitiva en el mercado o en una plataforma ideal para alcanzar la visibilidad en un espacio social. La

retórica cultural es más llamativa, es positiva, es amable, es neutral; en ese orden de ideas, lo cultural es flexible, conciliador, puede poner a dialogar discursos opuestos; pero más allá de esto, con esta ampliación, la cultura se convierte en un bien con valor de cambio. Todo esto resulta bastante problemático para los autores pues a cuenta de esto, se desarrollan grandes proyectos de impacto financiero, y se tejen redes de relaciones entre la política fiscal y tributaria y el campo cultural, cuyo objetivo es la disminución de impuestos, mediante la creación de fundaciones y corporaciones, a costa del patrimonio inmaterial de las comunidades. Esto tiene bastante relación con las críticas que le hacen muchos de los colectivos y movimientos culturales de las periferias brasileñas a la Ley Rouanet<sup>35</sup> o con el apoyo que recibe Son Batá de empresas y grupos como El Sindicato Antioqueño. La nefasta conclusión de esto, es que algunos estados han terminado favoreciendo la promoción de lógicas privadas y de mercado como garantes de la producción cultural en diversos campos (Chaves, et al, 2014. p. 18). En otras palabras la privatización de lo cultural.

Lo que está ocurriendo a partir de esta ampliación del campo cultural y en especial de procesos como la patrimonialización del PCI, permite que se den unas políticas de turismo y emprendimiento que están imponiendo una visión desarrollista del patrimonio, mediante el reconocimiento y reafirmación de la cultura como el escenario ideal para la generación de iniciativas autónomas de emprendimiento cultural, y el empoderamiento de individuos y colectivos “emprendedores culturales”, que son medidos por su

---

<sup>35</sup> Ley *Rouanet*, creada en 1.991 en el gobierno del Presidente Fernando Collor, por el diplomático Sergio Paulo Rouanet es la principal ley federal de incentivo a la cultura; se trata de una política del Gobierno Nacional del Brasil, liderada por el Ministerio de Cultura, que fomenta la producción cultural por medio de una estrategia de financiación de la empresa privada. Las empresas invierten en el desarrollo de proyectos culturales y esto permite la exoneración de ciertos impuestos; por su parte los grupos culturales deben presentar en el marco de una convocatoria los proyectos que cuentan con el aval del financiador. Esta ley resulta muy polémica para algunas personas del sector cultural y especialmente para científicos sociales que estudian el campo cultural, ya que consideran que este modelo de financiación de una parte le quita responsabilidades al Estado, pero de otro, y esta es la más crítica, la producción cultural del país queda controlada por las grandes empresas (Bothelo). Para algunos colectivos, así como otros actores del sector cultural, la Ley Rouanet no es más que una política para disminuir la carga tributaria de la empresa privada y privilegiar la alta cultura, dejando por fuera la cultura popular. Por su parte, el Ministro de Cultura, Juca, afirmó que: “Ley Rouanet es un engaño, nunca perdí tiempo con esa Ley que es para grandes productores culturales, aquellos que captan más de dos mil millones...no hay que decir quienes son”. Recuperado de: <https://www.facebook.com/cidadaniaediversidade/photos/t.100006456964147/706606472796098/?type=3&theater> El día 25 de enero de 2.015. No obstante, esta estrategia ha servido en los últimos años para visibilizar una serie de proyectos culturales y generar un crecimiento del sector.

competitividad y su éxito (Blanco, 2013); ideas que por su puesto van muy de la mano con la propuesta de la autogestión y la política neoliberal con la que tienen que luchar estos colectivos, a través de las diversas políticas de estímulos. De tal suerte que el espíritu democrático de la cultura queda desdibujado, y los “portadores” o “detentadores” de las prácticas, saberes y expresiones, resultan ser los menos favorecidos, frente a emprendimientos que cuentan con capital económico, además del cultural y simbólico.

Resultan interesantes las diferencias que plantean estos autores entre Brasil y Colombia, en relación con las políticas del patrimonio, pues más adelante veremos que esta tiene implicaciones en los modelos de gestión de cada país y en la apropiación que hacen los colectivos de las tradiciones. En síntesis se afirma que mientras que Colombia tiende a los mercados externos, incluso a partir de la venta de su propio patrimonio, Brasil tiende a desarrollar mercados internos a partir del fortalecimiento de una idea de lo nacional en clave de diversidad. No obstante, hay que decir que en el trabajo desarrollado desde el ICANH que recoge la visión de investigadores nacionales e internacionales, el análisis y la consecuente crítica, está orientada a las políticas culturales del patrimonio y al uso de lo cultural en lo económico por parte de gobiernos como el de Colombia y el mercado, lo que de cierta manera deja por fuera a los individuos y las comunidades en términos de su autonomía frente a su propio patrimonio y los pone en una posición de “utilizados”. Pero ¿Qué pasa por ejemplo con los movimientos culturales que deciden ellos mismos poner en valor sus activos y generar procesos de patrimonialización?

Comprender los usos sociales y económicos de la diversidad cultural (Chaves & Zambrano, 2014) que hacen algunos movimientos culturales juveniles de las periferias, resulta también fundamental para entender la noción de *activo cultural*, y al mismo tiempo para comprender otras formas de “patrimonialización”, que no pasan precisamente por las políticas públicas o las orientaciones de la UNESCO, sino que son más bien su interpretación de dicho proceso y que están generando en las comunidades formas de apropiación del PCI, organización, gobernanza, gestión y emprendimiento propias.

Muchos movimientos como Son Batá y la Agencia se enfrentan a una ausencia de capitales “típicos”: crecen en barrios periféricos con condiciones de vulnerabilidad, tiene poco acceso a oportunidades de educación, movilidad, consumo cultural, tiene una noción limitada de lo político, etc. En esa medida precisan encontrar algo que puedan

capitalizar: su diferencia. Pues bien, Son Batá se instaló en la cultura afrocolombiana, mientras que La Agencia en el hecho de ser periferia.

Los bienes perdidos o susceptibles de serlo, la diversidad cultural que pueden representar son entonces sus activos, eso que pueden capitalizar. En otras palabras, estos movimientos cuentan dentro de sus haberes con su propia cotidianidad y las prácticas de su cultura popular, algo que de acuerdo con las lógicas del patrimonio aún no es patrimonializable, pero que se puede articular con elementos que son considerados patrimonio cultural inmaterial como las manifestaciones de cultura de sus antepasados, los afro y los indígenas, sumado a una noción de periferia que la privilegia como locus de enunciación. La suma de estos elementos favorece la construcción de una suerte de ecosistemas culturales en los territorios, a partir de los cuales se desarrollan procesos sociales, económicos y políticos. ¿Cómo comprender y nombrar estos ejercicios que van más allá de los usos sociales del patrimonio, de las lógicas del mercado, de las políticas multilaterales, de la patrimonialización? ¿Formas de apropiación que para nada tienen que ver con “congelar las tradiciones”, sino más bien con reinventarlas en medio de escenarios urbanos, y bajo esta lógica transformarlas?

Cuando comencé a trabajar con la Agencia Popular Solano Trindade, me encontré con el término “arranjo produtivo local”. Al principio me costó entenderlo; según la traducción, arranjo es acuerdo y arrancar es llegar al acuerdo. Sin embargo, esa palabra no alcanzaba a abarcar lo que me describían. Los brasileños hablan del “arranjo produtivo local” para referirse a determinados territorios y/o comunidades que actúan alrededor de una actividad productiva predominante, que comparten formas de cooperación y algún mecanismo de gobernanza, y que generalmente incluye emprendimientos. Diría yo que son precisamente esa especie de ecosistemas que se desarrollan en torno a un recurso, unos oficios o unos intereses compartidos, y que su vigencia depende no solo de la productividad, sino también de las relaciones e interacciones entre sus miembros. Es un término muy relacionado con el emprendimiento, las cooperativas, la prestación de servicios, etc., pero más allá de eso, un “arranjo produtivo local” es un conjunto de factores económicos, políticos y sociales, localizados en un mismo territorio, en el que se desarrollan actividades que se relacionan entre sí, y donde se presentan vínculos de producción, interacción, cooperación y aprendizaje. Con el tiempo comprendí el significado del concepto, y con esto, que la Agencia misma y Son Batá son “arranjos

productivos”, construido alrededor de la cultura popular de las periferias; es decir: “*arranjos productivos culturales*” que en gran medida se construyen a partir de la apropiación social del patrimonio.

En el caso brasileño muchos de estos movimientos cuentan con un amplio capital social y político, heredado de los movimientos sociales y el activismo, que los pone, desde cierto punto de vista, en ventaja frente a los colombianos. De alguna manera esa tradición activista hace parte de su patrimonio inmaterial y resulta fundamental para la construcción de un “arranjo productivo” como la Agencia; por otro lado como explican Chaves, Zambrano y Montenegro, las políticas brasileñas tienden a favorecer la diversidad y a partir de esta congregar a los nacionales, allí la diversidad convive. Pero en el caso colombiano, estos movimientos nacieron “sin activos” y fue en las comunidades refugio donde encontraron elementos que podían ser comunes con sus pares, y que a la vez los diferenciaban del resto. A partir de la capitalización de esa diferencia podrían construir su propio arranjo.

Es así que para los jóvenes de Son Batá, la cultura afro se constituye en un activo y todo lo que se desarrolla alrededor de esta en un “arranjo productivo”, en la medida en que esta es la que les confiere la diversidad cultural y les pone el “sello de denominación de origen” de pertenencia cultural a un grupo: los afrocolombianos. Esto es lo que les permite construir todo un ecosistema, una red de relaciones, de producción y de interacción: el Palenque de la 13. Cuando Son Batá es consciente de tener este activo y con esto la posibilidad de ser portador de este patrimonio, su destino toma un nuevo rumbo planeado en función de convertir ese activo en ganancia, tanto en términos económicos como sociales y políticos. Y digo posibilidad, porque en un principio lo que tienen en sus manos es apenas la condición afro heredada, pero para ponerlo en palabras llanas, cuando comenzaron su proyecto, su cultura era la paisa, la de las calles de Medellín; su afrocolombianidad estaba expresada en el fenotipo y los relatos de sus padres. Cuando son conscientes de lo que puede implicar ser jóvenes afro, en uno de los contextos urbanos más violentos del país, con un proyecto socio-cultural en sus manos hasta ahora embrionario, deciden aprender la que desde ese momento sería su cultura: la afrocolombiana del pacífico. Y desde allí emprender toda una cruzada por sus derechos culturales.

Lo primero que hacen es viajar a las fiestas de San Pacho en Quibdó<sup>36</sup> y a San Basilio de Palenque para conocer de cerca esas culturas, conocer las músicas, los bailes, las costumbres y apropiarse de ellas. Traen instrumentos, traen viche<sup>37</sup>, y crean el grupo de chirimía que años más tarde, en el 2.011 fue ganadora a mejor chirimía en el Festival Petronio Álvarez<sup>38</sup>. De esta manera ese activo empieza a generar valores culturales que mediante los procesos de patrimonialización son producidos y se convierten en valores redituables y capitalizables (Montenegro, 2010). Comienzan entonces a reafirmar su identidad afro en los diferentes escenarios por los que transitan; utilizan en sus camisetas slogans como “negro soy”, “yo amo ser negro”, “ser negro es + sabroso”, entre otros.

Los miembros de la Agencia como ya hemos dicho, contaban con el capital social y político heredado de la Unión Popular de Mujeres, además de una trayectoria propia de cada uno en sus territorios; desde ahí comenzaron a construir su capital a partir de la cultura popular de las periferias que sería desde el comienzo la base de su proyecto. Pero además de esto, dentro de sus objetivos políticos La Agencia se planteó desde su creación “luchar contra el genocidio de la población negra” y un par de años más tarde, en el 2.012, se abanderó de la lucha de la etnia Guaraní- *Kaiowá*<sup>39</sup>. Aquí el ejercicio de apropiación es diferente, si bien los miembros de La Agencia se autodenominan como miembros de esta etnia, es más en un ejercicio de solidaridad con la diversidad, que de activación de un patrimonio propio, pues no han adoptado la cultura y costumbres de este

---

<sup>36</sup> Las fiestas de San Pacho son las festividades tradicionales realizadas en Quibdó- Chocó en honor a San Francisco de Asís, su historia se remonta a mediados del siglo XVII. Fueron declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en el año 2.012 por la UNESCO. Procesiones en torno a San Francisco se realizan desde el 20 de septiembre hasta el 5 de octubre de tres a siete de la mañana. En éstos, las chirimías y los bailes cumplen un rol fundamental de denuncia social y política. En esta manifestación, que tiene un sentido altamente religioso y lleno de simbolismos, están representados todos los sectores de la sociedad. Recuperado de: <http://www.cancilleria.gov.co/unesco/area/culture/inmaterial>. El día 26 de febrero de 2.015.

<sup>37</sup> Destilado del Pacífico, derivado de la transformación artesanal de la caña de azúcar que realizan las poblaciones rurales ribereñas y costeras de la región. El viche se ha convertido en un bien económico para muchas familias productoras y comercializadoras de un licor históricamente perseguido y estigmatizado. Recuperado de: <http://www.unipacifico.edu.co:8095/unipaportal/documentos/rutadelviche.pdf>. El día 26 de febrero de 2.015.

<sup>38</sup> El Petronio Álvarez es un festival ejemplo de las tecnologías culturales, que busca salvaguardar lo que es de interés de las prácticas musicales del Pacífico: su diferencia es valorizada bajo el signo de la etnodiversidad. (Birenbaum en Restrepo, 2013, p. 163)

<sup>39</sup> Grupo étnico que viene siendo acosado y diezmado para que abandone sus territorios ancestrales, por parte múltiples actores entre los que se cuentan multinacionales de biocombustibles, terratenientes ganaderos, entre otros. El 17 de septiembre de 2.012, un tribunal federal regional dictó orden de desalojo contra la etnia *Guaraní Kaiowá* en el estado de Mato Grosso do Sul .

pueblo, simplemente hace parte de sus discursos activistas. No obstante, dicho ejercicio también tiene que ver con el reconocimiento de la diversidad y la importancia que se le confiere a los portadores de tradiciones vivas. La Agencia sabe muy bien que esta lucha legítima sus propias luchas en las periferias.

Cuando se logran poner esos activos –la diferencia, lo afro, lo indígena, ser periferia-, en valor de forma autónoma y con esto se inventa toda una tradición, aparecen los “*arranjos productivos culturales*” como nuevos usos sociales, políticos y económicos del PCI, creados por las propias comunidades refugio.

#### **d. Periferia consume periferia**

Para Boaventura de Sousa Santos (2009), las epistemologías del sur son el reclamo de nuevos procesos de producción, de valorización de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido, de manera sistemática, destrucción, opresión y discriminación causadas por el capitalismo, el colonialismo y todas las naturalizaciones de la desigualdad en las que se han desdoblado; el valor de cambio, la propiedad individual de la tierra, el sacrificio de la madre tierra, el racismo, el sexismo, el individualismo, lo material por encima de lo espiritual y todos los demás monocultivos de la mente y de la sociedad –económicos, políticos y culturales– que intentan bloquear la imaginación emancipadora y sacrificar las alternativas. En este sentido, son un conjunto de epistemologías, no una sola, que parte de esta premisa, un Sur que no es geográfico, sino metafórico: el Sur antiimperial. Es también el Sur que existe en el Norte, lo que antes llamábamos el tercer mundo interior o cuarto mundo: los grupos oprimidos, marginados, de Europa y Norteamérica. También existe un Norte global en el Sur; son las elites locales que se benefician del capitalismo global (p. 16).

Cuando me enfrenté a esta investigación, rápidamente comprendí que las prácticas estudiadas y todo lo que estas estaban produciendo habría que entenderlo desde los propios contextos, valiéndome de unas “epistemologías del sur”. De acuerdo con Santos, los cambios progresistas que están ocurriendo en los últimos tiempos en el sur, en el sur antiimperial, pero también en el norte global, no son liderados por los sujetos históricos que ha propuesto la teoría crítica, sino por los grupos sociales invisibles para la teoría

eurocéntrica, tales como los jóvenes, los afro, las mujeres, los grupos indígenas; es decir, las minorías. En nuestro caso, observamos que algunas de las transformaciones que están ocurriendo en las periferias latinoamericanas las están llevando a cabo jóvenes hasta hace muy poco inexistentes en los discursos oficiales y en los escenarios de participación; abordar estos fenómenos desde esas epistemologías del sur visibilizaría el proceso histórico de estos jóvenes, pero además permitiría comprender el poder heurístico y emancipador de sus prácticas.

Al tomar como primera herramienta para analizar las prácticas culturales de los jóvenes periféricos, la teoría de agentes culturales de Sommer, caigo en la relación fantasmal entre la teoría y la práctica que plantea Santos, pues claramente lo que se propone allí dista mucho de la complejidad de las relaciones que se están produciendo desde las prácticas de estos jóvenes. Autores de la teoría clásica del centro-periferia como Richardson (1978) y Friedmann, (1973) coinciden en que el centro se define en función del control que ejerce sobre sí mismo, entretanto la periférica depende de, es controlada por y desde el centro; la relación centro-periferia está imbricada para estos autores en un sistema colonial en el que los factores de la producción circulan de la periferia al centro, y en el que la pauta de desarrollo de la periferia está controlada por el centro con el fin de lograr unos objetivos económicos, políticos y sociales que soporten un discurso hegemónico (Friedmann en García, 2008, p.117).

Cuando me remito a los estudios tradicionales sobre la relación centro - periferia para comprender los trayectos, los recorridos y los tráficos culturales que están llevando a cabo estos movimientos entre sus periferias y el centro, encuentro limitantes en tanto la mayoría de los estudios se concentran en comprender las típicas demandas y respuestas que se dan desde estos lugares y la actuación de los primeros movimientos sociales como el de las mujeres que lucharon por derechos como la educación, la salud, el acceso a equipamientos culturales y deportivos, entre otros. Demandas y procesos que si bien son fundamentales, no son precisamente las que están liderando los movimientos juveniles, que se concentran en las necesidades y dejan de lado dos elementos fundamentales en estos procesos: la producción y el consumo.

Especialmente en São Paulo, la oposición espacial centro-periferia, históricamente ha relacionado la segregación espacial con la falta de derechos, lo que implica que habitar

en la periferia significa “ausencia” del gobierno, de equipamientos urbanos, de servicios públicos; de tal suerte que hasta los años 90s periferia sólo podía ser entendida en oposición al centro. Después de esta década, los derechos básicos dejaron de ser la principal necesidad de las periferias, puesto que en décadas recientes se ha venido observando un fenómeno de democratización de estos, por lo menos para el caso de Medellín y São Paulo, pero además porque las nuevas generaciones traen nuevas demandas. Por otro lado, siendo los sitios más alejados o abandonados por el gobierno, los bordes de la ciudad, y las vías de acceso hacia otros departamentos, las periferias y las comunas son los espacios ideales para la expansión de negocios como el de drogas, que devienen en control territorial<sup>40</sup>, violencia armada, fronteras, amenazas, desplazamientos.

Esto conduce a que a las propias periferias se están llenando de centros; los dominios de los grupos armados, las iglesias, los centros culturales, las zonas comerciales, los equipamientos públicos se convierten en nuevos centros allí dentro, mientras que las periferias se encierran en sí mismas. Es en esos contextos en los que algunos jóvenes intentan reivindicar esos mismos lugares como locus de enunciación y de producción de saberes desde las prácticas culturales. Su intención, antes que irse de la periferia, es construir desde allí para quienes habitan allí. Es también en esos mismos contextos, donde surgen las comunidades como refugio, como estrategia para protegerse, para sobrevivir; donde se dan las negociaciones y los tráficos culturales. Y es al mismo tiempo, en estos lugares donde se favorece la presencia de otras formas de asociatividad, como las ONGs y los grupos filantrópicos (Telles, 2006); actuando todos en un mismo territorio. Esta complejidad de escenarios y relaciones, sin duda plantea desafíos para el campo

---

<sup>40</sup> En los barrios y comunas de Medellín el control territorial se encuentra en manos de grupos delincuenciales de diferentes cortes ya sean de tendencia paramilitar o meramente delictivo, que ostentan el poder político, militar y comercial, a través de vacunas, impuestos y otros medios extorsivos. Estos grupos que en algunas ocasiones hacen alianzas con sus partners de otros sectores, logran conciliar espacios de tránsito seguros, es decir zonas sin fronteras, y libres de “impuestos”, de esta manera mientras las alianzas se respeten o continúen los mismos jefes, la ciudad o los territorios pactantes se consideran regularizados, tal es el caso de jefe paramilitar Diego Fernando Murillo, 'don Berna', quien ejerció el liderazgo de la llamada “Oficina de Envigado” en varias comunas de la ciudad. Después de su entrega en el 2.005 a las autoridades queda un vacío en el poder, que es disputado por otros actores, es necesario indicar que estas zonas no han sido “pacificadas” tal cual como se ha indicado desde fuentes oficiales, es decir estos vacíos en ningún caso conducen a la regularización o normalización de los territorios a las dinámicas legales. Para ampliar información visitar <http://www.verdadabierta.com/victimarios/4100-minimas-asi-son-las-verdades-del-bloque-cacique-nutibara>.

investigativo, pues esa relación simple y lineal centro-periferia ya no puede tener lugar de esa manera.

Hoy en día no existen solo las fronteras entre el centro y las periferias, sino también, y más reafirmadas que nunca, entre las mismas periferias. De acuerdo con el autor brasileño Heitor Frúgoli Jr, es necesario pensar en nuevas perspectivas teóricas y cortes analíticos que ayuden a explicar no sólo la producción espacial, sino también los procesos que esta ha traído, sin dejar de considerar a su vez, la actuación de movimientos culturales juveniles, como el hip hop, que “por medio de elaboraciones estéticas articulan una especie de singularización de la periferia, cuya novedad consiste en la representación de lo local y lo nativo; es decir, ya no se trata más de afuera para adentro (2005 en Nascimento, 2010 p.114). Es un dentro para dentro, y de dentro hacia fuera, pues aún la periferia y las comunas quieren llegar a ese centro anhelado y como ya lo he mencionado, pueden estar reproduciendo el modelo.

Sabemos que existe un centro global y múltiples centros internos; entre unos y otros se establecen muchas de las relaciones. ¿Se está reproduciendo el modelo centro –periferia en las mismas periferias? Sí, en muchos casos así es. ¿Cómo subvertir ese fenómeno? Una de las pistas para romper esas nuevas dinámicas unidireccionales y cerradas son los tráficos culturales; la otra, podría hallarse en el consumo cultural que por supuesto tiene que ver con dichos tráficos. Al mismo tiempo, la deconstrucción del centro global y de relaciones dicotómicas como centro-periferia, norte-sur, civilización-barbarie, puede ser posible mediante la generación de múltiples “epistemologías del sur”, y múltiples nodos del saber capaces de articularse entre sí; mediante la descolonización de la teoría clásica eurocentrista y el desmantelamiento de las relaciones unidireccionales; mediante una *“periferia que consume periferia”*. Una periferia que esté dispuesta a producir para otras periferias y a consumir de otras periferias. “En la actitud descolonial el sujeto en la posición de esclavo no simplemente busca reconocimiento sino que ofrece algo. Y ese alguien a quien lo ofrece no es el “amo”, sino otro esclavo” (Maldonado-Torres, s.f. p.158).

Ahora bien, tanto en las comunas de Medellín como en las periferias paulistas se están llevando a cabo negociaciones complejas con el gobierno local, con grupos al margen de la ley que operan en los territorios, con ONGs, con medios de comunicación, con otros colectivos y movimientos y con la industria. Sus historias son fundadas a partir de *tráficos*

*culturales*. Estos sujetos que se estaban construyendo mediante prácticas como el hip hop, la literatura marginal, los bailes urbanos, la poesía, el grafiti, etc., estaban ganando espacio en la escena política, al presentar demandas innovadoras en relación con las demandas típicas de los habitantes de las periferias y de las comunas (infraestructura, servicios básicos); ellos estaban reivindicando políticas culturales específicas para establecer conexiones entre sujetos periféricos (Tiarajú, 2013), así como entre estos y los representantes de los centros geográficos, políticos, económicos y culturales; estaban construyendo “*arranjos produtivos*” y desarrollando procesos de economía solidaria. Estaban produciendo una imagen propia de estos lugares a partir de las prácticas y de los productos generados, en especial los que estaban organizados colectivamente, y esto los convertía en sujetos de discursos sobre la periferia y la cultura (Nascimento, 2010).

Normalmente entendemos la periferia en oposición al centro, concepción bastante usada en los medios, en la cotidianidad y en las Ciencias Sociales. En algún momento ese concepto servía para explicar la realidad, tal vez cuando São Paulo tenía un centro bien delineado y la periferia era más caótica. Hoy el uso de esta palabra ya no es suficiente, se habla de “Hiperperiferia”, “Megaperiferia”. (...) Hoy la periferia dejó de ser estigmatizada para convertirse en una marca. Tiene que compartirse un *ethos* para ser de la periferia, no cualquiera es de allí; allí se vive, ya no se sobrevive. (José Guilherme Magnani, Seminario Estéticas de las Periferias, São Paulo, 2.012) (la traducción es mía)

De acuerdo con Magnani (2006) la actuación de estos jóvenes contribuyó a que la noción de periferia empezará a ser asumida en el discurso de diferentes actores, entre esos los académicos, con una connotación positiva, resaltando la pertenencia a estos lugares. Las preguntas trascendieron los aspectos de infraestructura, así como los geográficos, y la relación centro-periferia comenzó a cambiar en tanto se fueron generando otros espacios para la producción del saber en las periferias. Desde esta perspectiva, las ciudades son comprendidas como escenarios diversificados, constantemente inventados y reinventados por los “ecosistemas creativos” de quienes viven las condiciones socioeconómicas más variadas posibles y son producidas por los actores sociales desde sus prácticas. Se investiga sobre los actores, los modos de vida cotidianos, las formas de hacer, la construcción de identidades, las movilizaciones colectivas, entre otros, como se puede observar en trabajos como los de Caldeira, 1984; Durham, 1986; Cardoso, 1987; y

Magnani, 1984 (Nascimento, 2010). Son pues los estudios de antropología urbana los que visibilizan a los movimientos sociales populares emergentes en las periferias brasileñas (Magnani, 2003), como son los de los jóvenes que actúan desde el campo cultural; y a su vez, son estos movimientos los que permiten construir y visibilizar otra noción de la periferia.

Y más allá de esto, con la emergencia de los jóvenes urbanos a través de las prácticas culturales, no solo viene cambiando la noción de periferia, sino también las relaciones entre esta y el centro. Siguiendo a Aníbal Quijano (1989), uno de los precursores del proyecto Modernidad/Colonialidad (M/C), desde la década de los 70s el capitalismo moderno/colonial comenzó a atravesar el estancamiento y la decadencia. El empleo disminuye, los salarios y las condiciones laborales empeoran, pero al mismo tiempo las personas deben estudiar y prepararse más; el bienestar disminuye pero la burocracia aumenta; hay más servicios de salud, pero esta se privatiza. Frente a esto están surgiendo alternativas de vida por parte de los grupos sociales históricamente oprimidos. Está emergiendo una descolonización social y epistémica que se está liberando del eurocentrismo, mediante formas propias de ser, de saber, de pensarse. Así pues que ese lugar en el que comenzó el capitalismo colonial (América Latina, la periferia), es hoy el lugar de la decolonialidad, de la emancipación, mediante la lucha de los movimientos sociales que se ha convertido en la lucha de todos, pues es la lucha por los derechos diferenciados (culturales, políticos, económicos), la defensa de la vida y los recursos. Ese lugar, que no es otra cosa que la periferia, hoy tiene una nueva significación. El proyecto de economía solidaria de la Agencia Popular Solano Trindade y el proyecto socio-cultural de Son Batá, hacen parte de estas alternativas de vida, que buscan, la primera generar soluciones económicas a partir de los propios activos de la comunidad, y la segunda, generar espacios de encuentro y participación, en medio de escenarios hostiles, representando además en ambos casos luchas emblemáticas del sur como la de los indígenas y los afrodescendientes.

La actuación de estos colectivos podría comprenderse a partir del giro decolonial, en tanto este propone pasar de la crítica a la llamada Colonialidad del saber, a la transformación afirmativa de diferentes espacios, subjetividades individuales y colectivas, instituciones y modos de ser que generan y perpetúan relaciones de dominación (Grosfoguel, 2007). Es decir, la descolonización implica una crítica a las formas de

producción del saber, a los procesos de subjetivación y a las relaciones sociales que agencian procesos de subalternización. Cuando estos colectivos emergen desde sus prácticas culturales, para cuestionar el sistema mundo que habitan, las lógicas de los gobiernos, las relaciones con el centro y con otras periferias; están ejerciendo esa crítica, están proponiendo otras formas de producción del saber, desde las prácticas y están generando otros centros de poder, por tanto, se están produciendo otras subjetividades en estos jóvenes. Son ellos los que están reivindicando la periferia como lugar de enunciación como campo de luchas; son ellos los que están cambiando las relaciones centro-periferia y es la periferia la que les permite emerger.

En cuanto al caso colombiano, la aparición de los jóvenes de las comunas de Medellín en la literatura académica y los discursos oficiales, se da desde el escenario de la violencia (Perea, 2000). No obstante para comprender cómo se visibilizan los grupos sociales emergentes, hay que ocuparse del grupo, más no de su ubicación espacial y mucho menos de sus relaciones con el centro, como sí lo hicimos en el caso brasileño. Estos jóvenes ingresaron a la literatura como sicarios, drogadictos, desadaptados sociales. “A mediados de los años ochenta dos adolescentes montados en una moto asesinaron al ministro de Justicia, Lara Bonilla, y aquel día el país pareció darse cuenta de la presencia de un nuevo actor social, la juventud” (Barbero, 1998). Posteriormente, la llegada de *los estudios culturales* al país, permitió un giro en los trabajos sobre esta población; se buscaba comprender su cotidianidad, sus formas de relacionarse, de expresarse, de darle sentido a su realidad, dando paso a una *perspectiva sociocultural*, mucho más integral y compleja, que abría la posibilidad de hablar de múltiples *juventudes*. Sin embargo, para ese momento, los trabajos continuaron concentrados en pandillas y grupos delincuenciales. El primero en abordar esta problemática desde una perspectiva sociocultural en Colombia, fue Alonso Salazar con “*No nacimos pa semilla*” (Salazar, 1990) al insertarse en el universo cotidiano de los jóvenes pandilleros de Medellín y contar, a través de la crónica periodística, una realidad que va más allá de la delincuencia. Se trataba de una visión más amplia que supera la definición etaria y que además se oponía a la institucionalizada de la escuela, la familia y el Estado, que con escasas excepciones sigue entendiendo a la juventud como una “moratoria social”, un estado de tránsito (problemático) hacia la adultez. Los estudios culturales y las crónicas periodísticas, ampliaron las posibilidades de estudio al incluir otras categorías y fenómenos, siendo esto el comienzo para nuevos enfoques y tendencias en Colombia; sin

embargo, una producción académica sólida sobre jóvenes de las comunas, tardaría varios años con respecto a países como Brasil.

De acuerdo con Carlos Mario Perea la tradición de estos estudios en Bogotá tiene su origen en 1.994 (Perea, 2000) y si bien es cierto que solo se trata de una ciudad, la mayor parte de los estudios en el país se concentran en ciudades principales como Medellín y Cali donde ocurre algo semejante. En aquel momento Perea identificó desplazamientos en las perspectivas analíticas que aún tienen vigencia y se constituyen en el marco conceptual de los estudios sobre juventud en Colombia: de la violencia a la identidad; de la política a la cultura; y de las instituciones al sujeto. En todo caso, lo que observamos en coincidencia con Brasil es que de cierta manera es a través de grupos sociales emergentes, como los movimientos culturales juveniles, que las comunas son visibilizadas con otra significación, pues sin lugar a dudas lo que las hace reconocer en primera instancia son las condiciones precarias de vida y la violencia; hoy además de eso, académicos, ONGs, el mismo gobierno y la sociedad civil, miran también los procesos que se están desarrollando allí desde otros campos, diferentes al de la violencia urbana, como es el de la cultura. En este mismo sentido, también encontramos que en algunas de las comunas más periféricas, si bien no están implementados todos los servicios públicos, hay planes de mejoramiento de la calidad de estos; la oferta de equipamientos de la alcaldía se concentra en estos barrios y no solo las luchas de los grupos sociales han cambiado, sino también las formas; ahora se evidencia un poco más de asociatividad y otros intereses como los de la cultura.

Analizando los procesos de los grupos trabajados he encontrado dos situaciones particulares para cada país. En el caso colombiano los grupos producen para “afuera”, están muy interesados en el centro, más específicamente en el norte. Esto, por supuesto, tiene que ver también con un imaginario de país y unas políticas públicas que están orientadas al exterior, a exportar todo lo que producimos y a importar todo lo que necesitamos o consumimos. Colombia es un país que mira siempre hacia fuera. En este mismo sentido, algunos de los movimientos juveniles que emergieron en las periferias partieron de modelos “importados” como el hip hop norteamericano del Bronx, de Queens y de Brooklyn, para construir *comunidades refugio* y emprender proyectos colectivos; y si bien es verdad que muchos de ellos han desarrollado procesos en sus territorios, el sueño de una gran parte de estos jóvenes es ingresar a la industria de la música (EE.UU)

y convertirse en artistas. “Nosotros queríamos tocar en Estados Unidos, lo social vino después”, comentó uno de los miembros de Son Batá en una entrevista en 2.013; durante ese mismo año y en el 2.014, trabajaron junto a un reconocido productor norteamericano en la construcción de una propuesta que buscaba “romper en el mercado”.

Alguna vez un músico y productor nacional me explicó que “el gran problema de los grupos musicales emergentes en Colombia, es que primero quieren ingresar a la industria, y después ver qué hacen allí; primero quieren ser reconocidos como artistas y después hacer música”. Ese fue el objetivo que concentró los esfuerzos del grupo de Hip Hop de Son Batá los últimos dos años: ingresar al mercado, produciendo la música que este necesita; su última canción dista mucho de lo que proponían en 2.010 y que les valió el reconocimiento nacional. Y no solo dista en términos de producción, en lo que sin duda han mejorado enormemente, sino también en términos de contenidos, de búsquedas, de denuncia. Si en el 2.010 hablaban de su comuna, de su identidad, del pueblo afro y sus luchas, en el 2.014 hablaban de una mujer (cualquiera) que le mintió a un hombre (cualquiera). Dirían ellos que se trata de temas más globales. En este sentido, las relaciones que establecen o buscan establecer muchos de los grupos colombianos que emergen en las comunas son unidireccionales: de la periferia al centro. Sin mediaciones, sin retorno. De la comuna 13 para el mundo.

Por otra parte, en el escenario brasileño, una gran parte de los colectivos de las periferias, especialmente aquellos que están relacionados con los movimientos sociales y las anteriores luchas, tiene búsquedas internas, tanto a nivel de mercado como de construcción de sociedad y esto también tiene que ver con un imaginario y unas políticas públicas nacionales que buscan promover la diversidad dentro del mismo país, favorecer la producción y el consumo internos. Los brasileños consumen brasileño; los bienes importados tienen altos costos de impuestos que los hacen sumamente caros para el ciudadano común; las políticas culturales se orientan a promover y proteger la diversidad nacional por encima de todo; se siente entre la ciudadanía, especialmente entre las personas de las clases media y baja, un anti-imperialismo constante, como muchos de ellos dicen son “anti gringos”. En este mismo sentido, los colectivos y movimientos emergentes de las periferias se sienten identificados con estos territorios y con sus habitantes, quieren producir allí y consumir allí. No obstante, en muchos casos están encerrados en su propia periferia, creando centros allí dentro. Es decir, las periferias que

son tantas y tan diversas, se constituyen dentro de las principales ciudades brasileñas como pequeñas localidades donde cada habitante encuentra lo que necesita; si no necesita ir al centro para llevar a cabo su existencia, mucho menos a otra periferia.

Cuando Boaventura de Sousa Santos propone las epistemologías del sur, las propone en diálogo:

Las Epistemologías del Sur tienen que dialogar, argumentar, contra-argumentar con otras epistemologías. Y es ahí donde, en mi opinión, vamos a encontrar su fuerza [...] este diálogo tiene que ser doble: por un lado, es un diálogo, una confrontación, con el pensamiento hegemónico de Norte global (Santos, 2009).

En este mismo sentido propongo la relación producción-consumo cultural entre las periferias. *Periferia consume periferia* implica la dinamización de las relaciones entre las periferias, de los tráficos culturales, los encuentros y las negociaciones entre los actores de las periferias y de estos con los actores del centro; multiplica las posibilidades de generar nuevos nodos de poder y de saber. Se trata de una noción que va más allá del mercado, de la demanda y la oferta, tiene que ver con el fortalecimiento de los vínculos entre los actores y con esto, de las propias periferias.

Dice García Canclini que a través del consumo pensamos, tomamos decisiones, elegimos y nos hacemos ciudadanos, entendiendo la ciudadanía como táctica política, reivindicando tanto los derechos a acceder y pertenecer al sistema sociopolítico como el derecho a participar en la reelaboración del sistema, definir por tanto aquello en lo cual queremos ser incluidos (García, 1995). En esa misma reelaboración la insatisfacción con el sentido jurídico-político de la ciudadanía nos está llevando a defender la existencia de múltiples ciudadanías como la étnica, la de género, la cultura, la ecología. Lo que propone Canclini es que anteriormente era el estado el que determinaba los marcos para la participación en la vida pública, dejando por fuera a los "invisibles"; hoy en día el mercado ofrece un nuevo encuadre convergente para las diversas formas de participación a través de un orden que se establece desde el consumo.

Periferia consume periferia, surge en un contexto con características particulares; las periferias han superado la lucha por el acceso a los servicios públicos y por derechos básicos, han emprendido nuevas luchas por otro tipo de derechos como los culturales; las periferias han sido reconocidas como lugares de enunciación por sus propios actores, y así mismo han sido reconocidas por otros actores como universos de posibilidades a partir de las prácticas culturales de grupos sociales tradicionalmente invisibilizados; los actores de las periferias están interesados por reivindicar las políticas públicas desde sus prácticas culturales y desde estas están produciendo contenidos propios que construyen unas nuevas imágenes de estos lugares; los actores de cada periferia reconocen a los de otras, así como sus prácticas. Esto último es fundamental para que exista el interés real de consumir lo que producen los *otros* en su diferencia; para evitar la constitución de una suerte de marca corporativista y homogeneizadora de la periferia.

Periferia consume periferia parte de la necesidad de reconocer otras formas de producción cultural, otros contenidos, hasta ahora llamados “marginales”; así mismo de la necesidad de superar lo local estéticamente, en el sentido de generar prácticas capaces de circular en diferentes escenarios (periféricos y no periféricos) y mercados globales, que puedan superar las lógicas de las políticas de estímulos y producir solo a partir de los proyectos que logran ser financiados por los recursos de las convocatorias y consumidos dentro de las agendas culturales oficiales. Superar lo local no implica homogenizar las prácticas y a partir de esto, construir un otro norte global desde el sur; *periferia consume periferia* precisamente busca conservar la diversidad que caracteriza estos lugares, pero a partir de lógicas que no generen dependencia de las administraciones locales y eviten nuevas formas de clientelismo.

A su vez, *periferia consume periferia* es una apuesta por el consumo cultural, por posibilitar en estos escenarios que además de las necesidades y derechos básicos, los actores tengan acceso a los bienes y servicios de la cultura, rompiendo realmente con la noción de “distinción” que se ha construido a partir de esta y que de cierta manera permanece. La cultura, y no precisamente la alta, sino la independiente sigue siendo un privilegio de las clases medias y altas, mientras que las clases bajas quedan supeditadas a la cultura subvencionada por los gobiernos, cultura institucionalizada, que no siempre es de calidad. Mientras las periferias permanezcan aisladas en sí mismas y no logren

establecer relaciones de intercambio entre ellas y con el centro global, el modelo centro – periferia, norte-sur, continuará reproduciéndose incluso dentro de las propias periferias y del sur anti-imperial; mientras cada uno de los llamados “otros” no reconozca a los demás “otros”, el nosotros seguirá siendo una utopía para el sur.



## 1. De los agentes a los tráficos culturales



Figura 3: Peace one day en Medellín. Foto tomada del Facebook de John Jaime Sánchez, Foto: Yojan Valencia.

(En la foto, de derecha a izquierda: Alonso Salazar, Alcalde de Medellín; John Jaime Sánchez, líder de Son Batá; JBalvín, reconocido cantante de reggaetón; músico de la Crew Peligrosos de la Comuna 4; Jeihhco, artista y gestor cultural de la Comuna 13; Juanes, cantante colombiano; Mario, vocalista del grupo Doctor Krápula; y Nene, de Son Batá)

En Medellín, algunos jóvenes de la comuna 13, que hoy hacen parte de Son Batá, intentaron construir una *comunidad refugio*, de manera espontánea, en medio de un territorio fragmentado, controlado por fuerzas ilegales, atropellado por las fuerzas legales, abandonado por el gobierno, temido por el resto de la ciudad. Los unían sus raíces, su etnia, pero especialmente sus carencias y unas ganas enormes por vivir en un lugar diferente. Sus principales activos eran su propia cultura: la denominada cultura afrocolombiana, una construcción social en mora de definir la “colombianidad”, que sin embargo, ha venido cobrando validez, especialmente después de la constitución de 1.991 y los acuerdos de la ley 70<sup>41</sup>. No obstante, del gran valor de ese patrimonio sólo se darían cuenta años más tarde, cuando conocieron a Chocquibtown<sup>42</sup> y a partir de ahí, de manera consciente y planeada, comenzaron a construir sobre este baluarte un discurso político y un proyecto social: el Palenque<sup>43</sup> de la Comuna 13, un asentamiento de jóvenes afro-urbanos en resistencia.

En la periferia Sur de São Paulo, algunos jóvenes, hijos de las mujeres del movimiento Unión Popular de Mujeres – UPM-, que hoy hacen parte de la Agencia Popular Solano Trindade- APST-, intentan construir un proyecto de *emancipación* a partir de una propuesta de economía solidaria y cultural. Los unió la lucha social y política por la conquista de los derechos en las periferias, y el interés por reivindicar estos territorios como lugares de enunciación, como centros de producción del saber y como nuevos

---

<sup>41</sup> La Constitución de 1.991 abre la puerta de las reivindicaciones sociales para una serie de poblaciones que son reconocidas en el marco de un país diverso. Este proceso le permite a las poblaciones negras de Colombia reconocerse como afrodescendientes, y a partir de ahí, emprender una lucha social y política que busca su inclusión. Surge entonces la categoría afrocolombianos para referirse a las personas colombianas de origen afro. La ligación con el continente africano está dada por la etnia y busca generar una comunidad que comparte ciertas características y sirve al mismo tiempo como refugio y como campo de luchas, lo que constituye una contradicción pues en principio todos los que no se reconocen como “negros”, podrían alegar este origen. En últimas auto-reconocerse como afro, permite encontrar un origen y pertenecer a un grupo en medio de la exclusión. Ahora bien, la pregunta es: ¿Cómo se construye ese afro en el territorio colombiano? Esa parece ser la parte que falta por hacerse.

<sup>42</sup> Banda de Hip Hop, y música alternativa, de origen chocono. Una de las más representativas de la denominada Nueva Música Colombiana. Su música combina sonidos urbanos y del folclor del litoral Pacífico. Aunque comenzaron como una banda de música independiente ahora están asociados a Sony Music.

<sup>43</sup> Palenque: grupo de personas y familias (cimarrones) que huyeron de la esclavización y de manera espontánea fueron tomando conciencia de grupo; fundaron poblados ubicados en lugares de difícil acceso, llamados palenques, donde construyeron un proyecto de independencia que les permitió vivir de manera autónoma, al margen de la sociedad esclavista. Recuperado de: <http://afrocolombianosantamarta.blogspot.com/2009/09/definicion-de-palenguero.html> El día 11 de marzo de 2.015. En portugués la palabra equivale a Quilombo; entre los grupos periféricos se ha popularizado la frase “Periferia e Quilombo”, para expresar que este es el lugar de la libertad.

centros de poder. Sus principales activos eran el capital político y el capital social construido junto a sus madres y las mujeres de la comunidad. A partir de estos, articulando actores y agentes de la región, diseñaron una plataforma asociativa para la promoción, producción y el consumo de la cultura popular periférica. Cuando comenzaron a gestar su proyecto independiente de la UPM comprendieron que el escenario ideal de los jóvenes para actuar en el campo de la política, era el de la cultura, que esta sería la vía apropiada para congregarlos y emerger en diferentes contextos.

Cuando conocí a Son Batá, la ciudad todavía los desconocía. Apenas empezaban a vincularse con programas públicos como las Becas de Creación de la Alcaldía y a relacionarse con las ONGs que hacían presencia en su territorio. El inicio de la historia de Son Batá, a comienzos de la primera década del 2.000, coincide con una serie de fenómenos que favorecen su creación y consolidación: hay un cambio de paradigma que comprende la cultura como recurso y la diversidad como riqueza; la UNESCO está definiendo la importancia del patrimonio inmaterial para el desarrollo social, político y económico de las comunidades portadoras del mismo (Kirshenblatt-Gimblett, B, 2004); la Constitución de 1.991 acaba de reconocer al país como un escenario pluriétnico y multicultural, en el que grupos tradicionalmente invisibilizados como los afro y los indígenas cobran voz; Medellín comienza a experimentar un proceso de transformación política en el que la cultura pasa a ser protagonista a partir de la idea de *cultura ciudadana*; los barrios periféricos experimentan el auge del hip hop desde los 90s y la emergencia de cientos de jóvenes “organizados” en movimientos, actuando desde esta práctica<sup>44</sup>.

En la misma época en que comienzan a emerger estos grupos de jóvenes unidos por la causa de encontrar un lugar simbólico para sobrevivir en su territorio y hermanados por la estética de la cultura urbana, en Medellín se dan los primeros ejercicios de presupuesto

---

<sup>44</sup> Un estudio publicado por el observatorio de cultura juvenil en el 2.009 indica que las zonas de la ciudad con mayor vinculación de jóvenes en movimientos se distribuye de la siguiente manera:

Zona 4 (Centro-occidental), con el 35%.

Zona 2 (Nor-occidental), con el 29%.

Zona 3 (Centro-oriental), con el 29%.

Zona 6 (Sur-occidental), con el 19%.

Zona 5 (Sur-oriental), con el 10%.

Recuperado

de:

[http://www.medellincultura.gov.co/medellinjuven/Documentos/2009\\_observatorio\\_juventud/J%C3%B3venes%20y%20Acci%C3%B3n%20Colectiva.pdf](http://www.medellincultura.gov.co/medellinjuven/Documentos/2009_observatorio_juventud/J%C3%B3venes%20y%20Acci%C3%B3n%20Colectiva.pdf). El día 12 de marzo de 2.015.

participativo para la asignación de recursos públicos, en el marco del gobierno del alcalde Sergio Fajardo (2.004-2.007), respaldado por el movimiento Compromiso Ciudadano y la gestión de Jorge Melguizo como Secretario de Cultura. Algunas de sus políticas y programas, que se mantienen hasta el presente (2.015), en gran medida fueron adoptadas de modelos brasileños como el de Presupuesto Participativo de Porto Alegre o los programas de estímulos y apoyos concertados del Ministerio de Cultura Nacional. Al mismo tiempo, se aumentó el presupuesto para la cultura<sup>45</sup> y se dio inicio a una gestión que la definiría como base para la convivencia y la construcción de ciudadanía. La noción de cultura como recurso en el sentido amplio del término, había invadido las políticas públicas de Medellín, que ahora eran diseñadas a partir de la implementación de modelos de gestión; el capital cultural había sido llamado a construir otros capitales como el social, el político y el económico y los individuos y colectivos a gestionarlo. Esto permitió de alguna manera que el “activismo cultural” de los grupos juveniles que se estaba dando en las periferias de la ciudad, fuera facilitado por la legislación y el debido proceso (Yúdice, 2002); los jóvenes comenzaron a participar de las diferentes convocatorias para obtener los recursos para su producción simbólica y cultural.

Así pues, esos jóvenes que empezaron haciendo un remedo del hip hop estadounidense dentro de una idea de “hacer algo”, con los años entendieron que lo que venían haciendo no era suficiente para alcanzar el reconocimiento, debían ponerle el sello de la diversidad a esas prácticas. Los grupos que se iniciaron reinterpretando lo que escuchaban del hip hop “gringo”, con el tiempo se fueron apropiando de este género hasta desarrollar un estilo muy propio, con letras alusivas a sus problemáticas. Hoy en día, los hip hoppers de Medellín han logrado, en buena medida gracias al apoyo de las recientes administraciones, que la ciudad sea vista por otros actores del hip hop como uno de los escenarios más propicios para este género en el continente; allí llegan MCs de Latinoamérica para construirse, para ingresar a la escena y a la industria (Garcés y Medina, 2006).

---

<sup>45</sup> Desde el año 2.004, Medellín decidió apostarle a la cultura para reinventarse como ciudad. A partir de ese momento, con medidas tan contundentes como un aumento en el presupuesto municipal para este sector, alcanzando el 5% y superando con esto la inversión del Ministerio de Cultura a nivel nacional, sumado a una visión que entiende la cultura como derecho y el derecho a la cultura, como principios fundantes de su visión de ciudad, se vienen diseñando e implementando una serie de políticas públicas que han permitido fortalecer a los diferentes actores y por tanto a la escena cultural en general.

Del mismo modo, algunas ciudades brasileñas venían experimentando una serie de cambios en la administración de la cultura; se introdujeron dispositivos que serían fundamentales para el nuevo desarrollo cultural del país como la política ProAc, una serie de políticas municipales que buscaban responder a las demandas de los jóvenes de las periferias que estaban produciendo cultura y las modificaciones a la ya existente Ley Rouanet. Las convocatorias de estímulos a la creación y producción se convirtieron en la herramienta de gestión de recursos más efectiva para esta población. Cuando la Agencia Popular Solano Trindade entró en escena, São Paulo contaba con un programa de política pública propio para el apoyo de colectivos y movimientos culturales juveniles emergentes (VAI).

Bajo esta lógicas de autogestión y democratización de la cultura, comenzaron a actuar tanto Son Batá como la Agencia Popular Solano Trindade. Son Batá empezó participando de las Becas de Creación y de las Asambleas barriales<sup>46</sup> de presupuesto participativo; al mismo tiempo, recibió apoyo de organizaciones internacionales y gobiernos de otros países a través de sus embajadas. Por su parte, la APST empezó participando junto a la UPM para obtener recursos de Cultura Viva Comunitaria y de los Bancos Comunitarios<sup>47</sup>; así mismo para conseguir apoyo de la empresa privada.

Los Bancos Comunitarios con moneda propia (moneda social), se constituyen una alternativa para reactivar economías locales y facilitar un acceso alternativo a servicios financieros a ciudadanos de escasos recursos. Estos bancos son inspirados en la

---

<sup>46</sup> Las asambleas barriales y veredales son el primer dispositivo de discusión para el programa de presupuesto participativo. La comunidad se reúne y pone sobre la mesa sus demandas, a partir de esto, se crean los proyectos. Alcaldía de Medellín.

<sup>47</sup> El primer banco comunitario que se crea en Brasil es el Banco de Palmas en 1.998 en lo que era una favela de Fortaleza, en el barrio Ceará. Decidieron formar la Associação dos Moradores do Conjunto Palmas (ASMOCONP) para mejorar sus condiciones de vida. Aumentó la calidad de vida al conseguir avenidas pavimentadas, guardería, acceso a la luz, al agua, pero irónicamente aumentó también el costo de vida y muchas personas tuvieron que abandonar este barrio para mudarse a otro barrio aún más precario. Entonces ASMOCONP fundó este banco comunitario para ofrecer microcréditos a los comercios locales con el fin de impulsar las actividades económicas en el barrio y mejorar las condiciones económicas de los habitantes. Se creó la moneda social y con esta se concedieron créditos en Palma a los consumidores con el fin de impulsar el consumo local mientras que los microcréditos a los emprendimientos se dan en real para que puedan comprar maquinarias etc., no disponibles en el barrio. El Banco Palmas ha generado interés en Brasil y se han replicado sus experiencias en varias partes de Brasil (en 2.013 se contabilizaban 103 Bancos Comunitarios). Recuperado de: [http://www.economiasolidaria.org/noticias/banco\\_palmas\\_un\\_banco\\_comunitario\\_con\\_moneda\\_propia\\_en\\_brasil](http://www.economiasolidaria.org/noticias/banco_palmas_un_banco_comunitario_con_moneda_propia_en_brasil). El día 24 de septiembre de 2.014.

experiencia argentina de los clubes de trueque, una iniciativa que nació en Bernal, a las afueras de Buenos Aires para facilitar el intercambio de varios productos sin necesitar el peso argentino, pero gracias a los esfuerzos del sector público a divulgar esta experiencia y también debido a la precariedad cada vez más profunda que desmoronaba la clase media argentina, se fundaron miles de clubes a lo largo de Argentina y también en Uruguay. Se estima que en su apogeo participaban 2.5 millones de personas en 2.002. A cada “prosumidor” (una noción que combina “productor” y “consumidor”) le concedían 50 créditos (= 50 pesos = 50 dólares en aquel entonces, aunque no convertibles en peso o dólar) para que pudiera acudir a las ferias donde no se aceptaba el peso sino el crédito. La emisión y el control del crédito los realizaba cada zona, por ejemplo en caso de Gran Madrid: “Madrid capital”, “Zona Este”, “Zona Sur”, “Zona Oeste” y “Zona Norte”, aunque generalmente se aceptaban créditos de otras zonas también. Aunque cada feria era semanal, la multitud permitió que los prosumidores visitasen distintas ferias (por ejemplo, los lunes en Retiro, los martes Embajadores, los miércoles en Chamartín...) donde se conseguían verduras, frutas, trigo, yerba mate, pizza, empanadas, ropas, zapatos, libros, Cds, cosméticos, muebles y electrodomésticos, entre otros (solía encontrarse peluqueros también en las ferias) y algunos servicios (paquete de turismo, boda y otras fiestas). Con los Bancos Comunitarios se crea además una moneda que tiene un valor de cambio con la moneda oficial y que circula dentro de una misma comunidad, permitiendo con esto dinamizar el consumo. Con la moneda se crea un fondo base, que sirve de recurso para prestar dinero a los usuarios; con esto las personas invierten en el mercado local y de esta manera se va multiplicando el recurso inicial y reactivando la economía. Para que un banco comunitario funcione lo más importante es que la comunidad se lo apropie, consuma y reciba la moneda social.

Retomando, los movimientos como Son Batá y La Agencia, comenzaban a tener incidencia más allá de su propio entorno inmediato y esto los hacía visibles; transitaban entre diferentes escenarios y en cada uno de estos eran capaces de mostrarse como un colectivo diferente, con una gran capacidad para “deslizarse” entre la política, la cultura y la acción social. Participaban en conciertos locales, en foros, en congresos internacionales; aparecían en los medios, en los reconocimientos públicos al talento y el liderazgo. Esos colectivos emergentes se convirtieron rápidamente en organizaciones constituidas; en actores sociales con incidencia en el territorio y en grupos culturales y activistas reconocidos. ¿Cómo lo habían logrado? A través de prácticas como el Hip Hop,

la poesía, el arte urbano, habían pasado de ser uno más en su comuna, a ser líderes de proyectos socio-culturales emblemáticos de su ciudad; eran invitados a todo tipo de espacios para contar y legitimar su experiencia.

A partir de una serie de negociaciones en el territorio con las instituciones gubernamentales, la comunidad y otras organizaciones que hacen presencia en los diferentes espacios, por medio de la activación de su riqueza patrimonial, estos colectivos empezaron a agenciar recursos y derechos, convirtiéndose en referentes de transformación social.

Son Batá descubrió hacia el 2.008, que su mayor recurso era su cultura ancestral y su condición de jóvenes afrodescendientes, considerados población vulnerable. Entendieron que en “la era de la diversidad”, si querían ser reconocidos, tenían que trascender el ahora hegemónico mundo del hip hop y marcar la diferencia. ¿Cómo? Reinventando la cultura afro del Pacífico colombiano en el escenario urbano. Llevando a su máxima expresión el concepto de culturas híbridas a partir de su propio quehacer (García Canclini, 2005). A pesar de no haber nacido en el Chocó y del poco contacto que mantenían con este territorio, de alguna manera supieron que allí residía su mayor recurso, el único que tenían para explotar, lo que los hacía diferentes. La diversidad cultural que les confiere su etnia y sus raíces son su mayor riqueza. Así que decidieron aprender su cultura, para reinventarla en las lomas de Medellín. Con recursos del Presupuesto Participativo y los programas de estímulos de la Alcaldía aprendieron y enseñaron a bailar “como en el Chocó”, de donde todos se sentían oriundos, a pesar de haber nacido entre los muros de la 13.

Los miembros de La Agencia por su parte, desde el comienzo de su recorrido se propusieron potenciar su capital político y social construido con la UPM, concibiéndose como un colectivo activista, con una posición política definida, apareciendo en escenarios de debate para sentar su posición y generando espacios propios de discusión. Al mismo tiempo, desde su concepción se propusieron definir y aprovechar como sus activos la cultura popular que se estaba produciendo en la periferia; se vieron como un colectivo con capacidad para formar a otros, se concibieron como un “ente” articulador y dinamizador de procesos en la periferia, a partir de la comprensión de la cultura como un modo de vida, para fortalecer los lazos comunitarios y de solidaridad, consolidar

identidades en un proceso constante e intentar organizar un “arranjo produtivo local”, en convergencia entre las expresiones artísticas y los modos de vida en la generación de una economía local. Hacia estos objetivos condujeron los primeros proyectos que presentaron a las convocatorias públicas y en especial al programa Valorización de Activo Cultural –VAI, de la Secretaría de Cultura Municipal de São Paulo.

## 1.1. “Peace one day” en Medellín

El 21 de septiembre de 2010 se conmemoró en la comuna 13 de Medellín el “*Peace one day*”, una festividad que desde el 2001, celebra la paz por medio del arte y la cultura a nivel mundial. Son Batá había conocido la iniciativa y se propuso participar activamente en el componente cultural de Medellín. El colectivo lideró parte del proyecto gestionando recursos e invitando a otros artistas<sup>48</sup>. La Alcaldía, el Ministerio de Cultura, ONGs y algunas empresas se sumaron a la iniciativa para realizar un concierto gratuito en la comuna 13, uno de los territorios más violentos de la ciudad. Desde las 2pm la cancha de microfútbol del barrio Las Independencias estaba a reventar de público, la gente emocionada gritaba consignas de paz, todo el mundo se abrazaba: los vecinos de los diferentes barrios de la comuna 13, los artistas invitados de otras comunas, funcionarios de la alcaldía, medios de comunicación. Además de los artistas de la comuna como Son Batá y la Red Elite Hip Hop, en el concierto estaban presentes artistas de otras comunas como la 4 y la 6, reconocidos artistas nacionales como Doctor Krápula, César López, JBalvín y uno de los cantantes más conocidos de Colombia en el mundo: Juanes. Todos llevaban puestas camisetas blancas con un símbolo que rechaza las armas. Todos cantaron y celebraron la paz. Los miembros de Son Batá se abrazaban con Juanes y con los demás músicos; inclusive con los artistas de las comunas 4 y 6 con quienes tienen algunas diferencias en términos de la relación con la institucionalidad, en la manera en que gestionan los recursos, en las relaciones que establecen con políticos y organizaciones. A diferencia de Son Batá, la Crew Peligrosos de la Comuna 4 por ejemplo, se ha mantenido al margen de la institucionalidad en especial en lo que tiene que ver con los recursos, intentando mantener su independencia; los jóvenes del Festival de Rock de la Comuna 6, han acompañado el movimiento antimilitarista, y por tanto anti-

---

<sup>48</sup>Para ampliar la información visitar: <http://telemedellin.tumblr.com/post/1156328525>;; [http://issuu.com/cromos/docs/shock\\_179\\_okok/16](http://issuu.com/cromos/docs/shock_179_okok/16); <http://puespues.tumblr.com/post/1127764002/el-martes-21-de-septiembre-medellin-se-unira-al>

institucional de la ciudad. Hasta ese momento solo el asesinato de uno de los miembros de Son Batá los había unido tanto y había logrado convocar a tantos actores en su propio territorio, como esta celebración.

Muchos vecinos vieron el concierto desde sus terrazas, y de la misma manera que en las Operaciones Orión y Mariscal, algunos sacaron sus sábanas blancas por las ventanas para decir: “¡Queremos la paz!”. Otros tantos participaron en las primeras filas. A pesar de los anillos de seguridad y la presencia de la policía, entre el público estaban los jefes de los combos portando sus armas, acompañados de sus hijos, “en actitud de paz”. Cuando el cantante de Doctor Krápula gritó a través del micrófono ¿“Quiénes quieren la paz en la comuna 13”? los actores armados fueron los primeros en alzar sus brazos y responder afirmativamente.

Los conciertos duraron hasta el anochecer, la jornada transcurrió en completa tranquilidad. La escena era de una tensa calma, ya que muchos sabíamos quiénes eran los jefes de los combos de la comuna 13 que estaban allí, los mismos que no pueden encontrarse en un territorio porque se desatan episodios de confrontación armada. Era imposible dejar de pensar que en cualquier momento podía ocurrir una tragedia. Sin embargo, nada de esto pasó.

A pesar de las emociones, los abrazos y la satisfacción del deber cumplido, este encuentro no volvió a ocurrir en los años siguientes, y el encuentro se fue volviendo cada vez más institucional. Sin dudas la celebración de 2.010 fue un ejercicio afortunado. De manera excepcional artistas de diferentes comunas compartieron un escenario que no era central, los combos se sumaron de forma pacífica, los gobiernos local y nacional, así como la empresa privada apoyaron la iniciativa y la comunidad vivió una jornada cultural única, con la presencia de sus artistas más queridos. ¿Cómo lo habían logrado? Negociando. Negociando con los actores armados, con la Ministra, con el Secretario de Cultura, con los vecinos, con los artistas de las otras comunas y de las otras ciudades, con la empresa privada y con los combos. Estableciendo una variedad de relaciones que pasan por lo formal y lo informal, por lo legal y lo ilegal, por las parcerías y los vínculos más institucionales; es decir, por los *tráficos culturales*.

## 1.2. De la representación al derecho a existir socialmente

*Soy un joven paisa residente de la Comuna 13, soy una de esas voces valientes que se niegan a diluirse en el miedo, a no tener la oportunidad, a pudrirse entre violencia y pobreza. Rapero, visionario, agente y gestor cultural, esas son las credenciales de un chico que pretende crear, a través de rimas, nuevas vidas y armar entre pistas y fraseos un futuro (Jeihhco, 2011).*

Los cambios de sensibilidad de nuestra época se expresan en las nuevas formas de participación política de la juventud y su capacidad colectiva de actuar, que se halla en las antípodas de la “vieja política”, desplazándose al campo de las prácticas y la producción cultural: música, danza, grafitis, performances. La cultura se ha expandido en el ámbito económico y político como nunca antes; su comprensión como recurso constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria, son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la “cultura” (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión” (Yúdice, 2002); en otras palabras, el agenciamiento.

De acuerdo con algunos autores, estamos frente a un cambio de sensibilidad (Barbero, 2000), a un cambio de época antes que a una época de cambios (García Canclini, 2010). Una época en la que la cultura está resolviendo asuntos que antes les correspondían a la política y a la economía (Yúdice, 2002). Al mismo tiempo, es una época caracterizada por múltiples paradojas sociales: los jóvenes son protagonistas, pero también son los grandes excluidos de la participación, del empleo, de la tecnología, del conocimiento y de la cultura (Rey, 2010). Algunos gobiernos locales, así como algunos actores sociales, están comprendiendo este cambio de sensibilidad; han entendido que la cultura se está convirtiendo para los jóvenes en la principal dimensión social de lo político (Martín Barbero, Notas de clase, 2011) en la plataforma para el ejercicio de una *ciudadanía activa*, de una *ciudadanía cultural* (Rosaldo, 1992) para el acceso a los derechos culturales<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Los derechos culturales no sólo son esenciales para la dignidad humana, como se expresa en la Declaración de Friburgo (Cultural), sino que constituyen un dispositivo fundamental dentro de la lógica del *nuevo capitalismo*, en el que la *diversidad cultural* es entendida como la riqueza de los

En este sentido, nuevas prácticas institucionales, (presupuestos participativos, consejos de juventud, festivales de música, mercados culturales, emprendimientos culturales entre otros), están generando las condiciones necesarias para permitir que la juventud “auto-gestione” su propio desarrollo como sujeto político colectivo, mediante diferentes estrategias y dispositivos que promueven las culturas juveniles. Se trata de formas no discursivas de regulación, que permiten asegurar la “justa” participación y mantener el orden, en medio de una libertad controlada. Asistimos al tránsito del modelo disciplinario (Foucault) al de la sociedad de control (Deleuze), donde no se favorece la proliferación de instituciones disciplinarias (escuela, hospital, el cuartel), sino la *modulación de la conducta de los sujetos* en “espacios abiertos”; donde no se interviene directamente sobre los cuerpos sino sobre el “medio ambiente” (Castro Gómez, 2010). Este medio ambiente “propicio”, en el que se desarrollan sujetos “libres” y “autónomos”, deviene en nuevos imaginarios de ciudad como el de “modelo de transformación social” y en la emergencia de formas de acción ciudadana. Esta parece ser la clave: bajo este modelo de regulación los jóvenes creen “ser autónomos” y triunfadores, porque tienen cierto manejo de recursos; esto a pesar de que en medio de las lógicas neoliberales que caracterizan los gobiernos de nuestros países, la puesta en valor simbólica de las manifestaciones culturales se traduce en una puesta en valor económica, que en últimas establece ganadores y perdedores. Por eso, en ese juego de poderes los que ganan son los que saben relacionarse y negociar, descentrar el poder generando nuevos lugares de producción, nuevas formas de circulación y consumo.

Esta concepción ha generado discursos sobre el rol de la cultura en la transformación de las sociedades contemporáneas y a su vez, en el papel que pueden ejercer quienes la “agencian” y la “utilizan” para acceder a diferentes derechos. El arte y la cultura como herramientas de transformación social, constituyen la base del discurso predilecto por muchos movimientos juveniles, y no precisamente porque estén convencidos de que con esto van a cambiar el mundo, sino porque saben que es un discurso que tiene eco en el gobierno local; pero también en las organizaciones del tercer sector y en la academia.

---

pueblos. Estos derechos permiten la protección de dicha diversidad, por tanto son defendidos por las comunidades y al mismo tiempo promovidos por las naciones y organismos como la UNESCO; en este sentido, están en el centro de debates internacionales de la multiculturalidad, la interculturalidad, las nuevas formas de producción, la división internacional del trabajo cultural, etc.

El apogeo del emprendimiento y las industrias culturales, el apoyo a los procesos de organizaciones de base culturales y la proliferación de programas para la juventud<sup>50</sup>, enfocados en el fortalecimiento de la “cultura y el arte” como herramientas de transformación social, están propiciando ejercicios de agenciamiento cultural en sentido *top-down* y al mismo tiempo, permitiendo la emergencia de procesos *bottom up* que se encuentran en una especie de interface en la que se dan los *tráficos culturales*.

Los jóvenes manifiestan unos intereses de actuar e incidir social y políticamente desde el campo cultural, el gobierno lo comprende y genera estrategias de gubernamentalidad a través de las cuales algunos de esos jóvenes empiezan a generar procesos “autónomos”, que modifican las relaciones en los territorios. Unos y otros se asumen como los actores que lideran esos agenciamiento culturales. La juventud está construyendo ciudad en la periferia, generando nuevos nodos de poder y saber mediante la cultura urbana y el discurso de resistencia (contra el poder central). A su vez el gobierno está construyendo un nuevo modelo de ciudad a partir de la apropiación de esos nodos “culturales” y (otro) discurso de resistencia (contra la violencia). Ambos se necesitan, se contradicen y se reproducen.

Muchos de esos colectivos y movimientos reconocidos en contextos locales (comunidades, barrios, escenarios) no tienen un nivel artístico suficiente para competir en mercados e ingresar a la industria<sup>51</sup> cultural. Sin embargo, a partir de sus prácticas, se están convirtiendo en “figuras públicas”, tomando espacios políticos, incidiendo en sus

---

<sup>50</sup> La ciudad de Medellín cuenta con más de 108 programas de Juventud y un plan decenal de cultura renovado, asesorado, entre otros, por un importante grupo de académicos que viene desarrollando propuestas en torno a la juventud y la política (Jesús Martín Barbero, Juan Luis Mejía, Germán Rey). La transversalización de estas políticas (juventud y cultura) con otras como las de desarrollo social y el programa de presupuesto participativo, han potenciado la capacidad de acción e incidencia de los jóvenes en la ciudad. Por su parte en São Paulo los entes públicos que apoyan los programas juveniles son: MINC (Ministério da Cultura do Governo Federal), ProAC (Programa de Ação Cultural) e o VAI (Valorização de Iniciativas Culturais). También están las Fábricas de Cultura - Programa Cultura y Ciudadanía para la Inclusión Social –ejecutado por el gobierno del estado de São Paulo, a través de la Secretaría de Estado de la Cultura y en asociación con el BID. El programa busca fomentar la inclusión social de niños y jóvenes que viven en distritos con altos índices de vulnerabilidad social, por medio del arte y la cultura. (Simoes, et al, 2012, p. 165).

<sup>51</sup> (Iván Benavides, productor musical, asesor del Ministerio de Cultura. Comunicación personal).

comunidades y finalmente, gracias a esto, ingresando al *marketing cultural*<sup>52</sup>. Esto deviene en una visibilización de algunos jóvenes y de su vida cotidiana, que llega a tal punto que pasan a ser parte de una lógica mercadológica basada en la “autogestión”, de la que muchos saben sacar provecho. ¿Qué es lo que se vende, se ofrece y se vuelve emblemático: el producto cultural, el sujeto político, los traficantes culturales? Pareciera que son los discursos, como el de la resistencia, antes que la música ¿Qué es más importante: la calidad musical, el mensaje social o el joven que representa el modelo de transformación ciudadana?. El uso de la cultura.

Los procesos aquí abordados comenzaron a gestarse a partir del interés de los jóvenes por encontrar un espacio diferente al que les ofrecía el entorno y alrededor del mismo construir discursos y representaciones propias: nacieron como los *Otros* en el sentido amplio del término. Eran los subversivos del orden. Los otros frente a la institucionalidad oficial a la cual le respondieron con negativas de participar en sus formas de gobierno tradicionales, a entender su lenguaje y jugar a las viejas formas de clientelismo; los otros frente a la institucionalidad ilegal que imparte el orden en los barrios a la que le respondieron creando espacios físicos y haciendo “tomas” culturales de los espacios públicos; los otros frente al resto de jóvenes de la ciudad a los que les respondieron con una nueva moda, una estética extravagante que se burlaba de las buenas costumbres de los niños bien y los retaba a superar estereotipos de clase. “Agenciando” su cultura pasaron a ser un *nosotros* de la ciudad, al mismo tiempo que posibilitaron la comprensión de que la realidad sobrepasaba la dicotomía entre buenos y malos, que los actores transitan de una identidad a otra con gran facilidad y que cualquiera puede ser el Otro cuando sea necesario.

Los movimientos estudiados en esta investigación surgieron en zonas periféricas, donde se concentran altos niveles de violencia y de pobreza; nacieron como iniciativas espontáneas con tres fines principales: 1) hacer algo juntos, 2) hacer algo juntos que los distinguiera de las prácticas ilícitas y delincuenciales, 3) hacer algo juntos que les generara ingresos económicos con que vivir.

---

<sup>52</sup> En algunos dispositivos (audiovisuales) agenciados por todo tipo de actores (institucionales, medios de comunicación, comunidades) se observan estos cruces entre la producción cultural y la producción social, a partir de prácticas culturales. Ver: (Medellín Resiste: Shock, 2010).

Cuando esos intereses se cruzaron con las políticas públicas de la gestión, se empezaron a generar dinámicas tan diversas como tener la oportunidad de viajar a otros países, circular en los medios de comunicación, establecer relaciones con pares internacionales, conversar con alcaldes y funcionarios públicos. Esas nuevas relaciones que establecen, las posiciones que asumen, los roles que interpretan, los ponen en un escenario de negociaciones totalmente nuevo.

En el caso de Medellín, algunos de estos jóvenes son hijos de familias rurales, en su mayoría provenientes de zonas costeras del país. Comparten una identidad regional minoritaria en la ciudad que, al mismo tiempo, se constituye en un valor agregado; es decir, en un activo. Debido a sus condiciones materiales no han accedido a la educación superior ni a otros espacios de conocimiento formales. Los saberes con los que cuentan, así como la forma de producirlos y circularlos, son los que han aprendido y desarrollado en su contexto y en el entorno virtual que les brinda la red, y ellos lo saben. Esos saberes y algunas de las tradiciones ancestrales de sus familias son valorizadas por ellos, de manera que se convierten en un elemento diferenciador, y por ende, enriquecedor en el escenario de la diversidad.

Esto tiene que ver con lo que plantea Jesús Martín Barbero acerca de la conciencia de la comunidad sobre su capital cultural. Los padres de estos jóvenes que llegaron desplazados del Chocó o del Urabá antioqueño, jamás pensaron que ellos podrían ser productores de cultura, y menos en esa ciudad tan ajena. De acuerdo con García Canclini (1995), anteriormente la cultura no tenía nada que ver con los ciudadanos, “eran puros consumidores”; es decir, no eran los ciudadanos del común los llamados a producir cultura sino a consumirla, y mucho menos los de las clases bajas para quienes ni siquiera estaba reservado el derecho al consumo. No tenían la capacidad para hacerlo; “la cultura y la moda, salir en televisión y ser famoso, era para los ricos”, comentaba alguna vez un miembro de Son Batá. Pero ahora sus hijos viven y practican cotidianamente esa cultura mezclada con la urbana, le están dando valor y gestionando ese capital. *“Nosotros tenemos saberes que no los da la academia, saberes que da el barrio y el trabajo con los*

*parceros de acá y de otros lugares del mundo. Nosotros también tenemos cosas para enseñarle a esta ciudad*<sup>53</sup>.

Lo que hicieron entonces estos jóvenes, fue crear una especie de ecosistema cultural en medio una de las comunas más peligrosas de la ciudad, en el que se mezclan elementos de cultura afrocolombiana con elementos de cultura urbana, y a partir de esto empezaron a generar productos (música y danza) que los identificaron y los visibilizaron. Este ecosistema permitió que fueran vistos en el barrio y se insertaran en espacios de participación. Al mismo tiempo, en una ciudad reconocida a nivel internacional como una de las más violentas del mundo, estos ecosistemas empezaron a ser vistos como “oasis” de paz y emblemas de diversidad y transformación. En este sentido, tanto los unos (los funcionarios del gobierno) como los otros (los jóvenes) han venido generando prácticas que permiten un encuentro y una negociación que se sustenta en la idea de resistir para cambiar.

Se trata de una re-construcción de ciudad, en la que la juventud periférica asume un rol protagónico, pero siempre desde ese lugar. Eso conduce a una reubicación en la relación con la política, en tanto pasamos de un modelo de representación a un modelo de reconocimiento: a estos jóvenes no les interesa depositar en los políticos sus esperanzas futuras ni su ideal ciudadano; les interesa sí, ser reconocidos como los portadores de un saber, cómo los ciudadanos que habitan el presente. Al mismo tiempo esto lleva a una reubicación de las “prácticas culturales”, en tanto estas dejan de ser simples acciones o productos y pasan a ser el escenario para tal reconocimiento; es decir, el escenario de la política y del desarrollo de una *economía cultural*; pasan a ser el campo de luchas. A través de dichas prácticas se accede a derechos culturales, educativos, sexuales, económicos; se ejerce la ciudadanía mediante la participación, el acceso, la toma del espacio público, la incidencia política en sus entornos; se hacen y se venden *otros* productos de consumo cultural, mucho más políticos y sociales que artísticos.

De la moda al activismo, de la “actitud” a la música y al discurso sociopolítico, vemos surgir nuevos sujetos del discurso que proceden de territorios reales (favelas, periferias, guetos, barrios y comunas) y ascienden a la esfera mediática, trayendo elementos de un

---

<sup>53</sup> Intervención de un joven, líder socio-cultural, en el marco del III Congreso Iberoamericano de Cultura”, Medellín, 2.010.

discurso renovado, distante de las instituciones políticas más tradicionales y cercano a la esfera de la cultura (Herschman, 2009).

Es así que a partir de prácticas culturales como el hip hop, la literatura marginal y las danzas urbanas, hibridadas con las culturas tradicionales, algunos jóvenes de diferentes sectores de las periferias de Medellín y São Paulo se han “asociado” y le están dando forma a una suerte de sujeto colectivo, con una(s) identidad(es) propia(s) hechas de flujos y de normas, no sólo de raíces. Se trata de identidades que se construyen por medio de la identificación con otros (los pares y los modelos de los medios masivos) a la manera de un videoclip: con fragmentos, con retazos de escenarios diferenciados en los que se mueven. Identidades que en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella (Hall, 2003); cada vez más plurales, más fragmentadas, más fracturadas y más móviles, que además requieren ser visibilizadas: identidades de la diferencia subversiva, de la estética de la extravagancia, de la esquina y de la calle, que están encontrando eco en las industrias culturales, las academias y los medios masivos, pero también en un actor fundamental: el gobierno. Y este es un elemento que resulta diferenciador frente a otras ciudades.

Los gobiernos de São Paulo y Medellín, en parte, han entendido que hay una mutación y que en ese sentido se tienen que transformar. Y aquí es donde resulta tan complejo y a la vez tan atractivo el caso de estas ciudades donde se dan negociaciones en múltiples vías. Los gobiernos saben que “hay que dejar hacer”, saben que la juventud tiene el poder para re-significar el presente, por eso generan las condiciones; los jóvenes no quieren saber nada de política, pero saben que ese gobierno les está dando condiciones para actuar. Saben además que allí reside el poder, por eso negocian y tratan de descentrarlo. Pero, ¿Dónde y qué negocian?: en los conciertos, los festivales, los consejos comunales, los barrios; trafican sus derechos culturales y su ciudadanía, negocian el reconocimiento y el derecho a ser vistos, que ahora es el derecho a existir socialmente. Hoy en día la visibilidad se vuelve fundamentalmente política: “el que no está en la televisión no existe” (Barbero, 2000). El que no tiene intensa visibilidad o no se espectaculariza, difícilmente va a adquirir relevancia social o política (Herschman, 2009).

Los jóvenes lo tienen claro, por eso no están buscando que el alcalde que va a su barrio represente sus búsquedas o piense como ellos, sino que los reconozca, que se tome la

foto con ellos allá en su comuna, para luego publicarla en Facebook y decir “el alcalde estuvo acá, porque acá es donde están los procesos”; aunque más tarde en su twitter critiquen públicamente a ese mismo alcalde y después, por este mismo medio, lo inviten a trabajar con ellos. Estos nuevos actores (los jóvenes) y este nuevo sujeto político (la juventud), lo que buscan es alguien que los reconozca, no alguien que los represente.

El gobierno de la ciudad de São Paulo por su parte, ha sido influenciado de una parte por las políticas federales como la Ley *Rouanet* y ProAc<sup>54</sup>, pero también por la masiva participación de grupos de jóvenes desde el activismo cultural, y la multiplicación de iniciativas que pretenden reivindicar las periferias incidiendo en sus propias comunidades. La política de Valorización de Iniciativas Culturales – VAI de la que hablaremos más adelante, — es la respuesta a una serie de demandas de la juventud y al mismo tiempo es el resultado de transformaciones que se vienen dando desde hace algunos años con el Partido de los Trabajadores en los gobiernos municipales. Vale la pena resaltar que en un principio ProAc solo atendía grupos consolidados en el circuito de ferias y festivales; con el tiempo los grupos de VAI comenzaron a participar de las convocatorias de ProAc, pues de cierta forma estaban un poco más profesionalizados gracias al programa local.

Vemos entonces que se están generando unas relaciones complejas que superan fronteras nacionales, que establecen nexos entre países, que intercambian bienes, servicios y sujetos; entre los factores que permiten estas relaciones, tenemos el cruce de nuevas políticas con el activismo de los jóvenes, junto con las nuevas nociones sobre la periferia que no solo se construyen desde adentro, sino también desde afuera por estudiosos de la Antropología Urbana (Magnani; Nascimento; Caldeira), que se han dedicado a comprender la ciudad, lo urbano y la periferia, lo anterior cruzado con elementos propios de los contextos, con los diferentes actores, con las nuevas dinámicas

---

<sup>54</sup> ProAc: Programa de Acción Cultural, creado en 2.006 por el gobierno del Estado de São Paulo, mediante la ley 12.268 durante la gestión del gobernador Gerardo Alckmin. Se trata de una política bastante utilizada por grupos que ya pasaron por VAI y que beneficia a personas naturales y jurídicas. La diferencia con VAI radica en que mientras que este abarca áreas diferentes, en ProAc los lenguajes son determinados previamente mediante convocatorias que son lanzadas a lo largo del año; por ejemplo, en determinado momento se lanza la convocatoria para Hip Hop, Danza o Teatro, mientras que VAI abre una sola convocatoria, abierta a cualquier lenguaje. Otra diferencia radica en la concepción misma de ProAc que atiende en dos modalidades distintas: con recursos presupuestales propios de la Secretaría Estadual y Cultural y con recursos provenientes de incentivo fiscal.

de movilidad e intercambio. No obstante, estas relaciones tampoco nos permiten hablar de agenciamiento cultural tal y como está concebido desde la teoría; ya que anteponen las prácticas a los sujetos y nos llevan a cuestionarnos sobre cuáles son esas otras formas de negociar los derechos, los espacios, los reconocimientos, los territorios; antes que a profundizar en quiénes son esos sujetos.

La pregunta se traslada a examinar cuál es la racionalidad específica de las prácticas tanto de los jóvenes urbanos como del estado, sin que esto signifique racionalizarlas. Se trata más bien de ver cómo unas formas de racionalizaciones se inscriben en unas prácticas, o en unos sistemas de prácticas, y qué papel desempeñan en ellas. Dicho de otro modo: comprender cómo los jóvenes funcionan y se insertan en el ensamblaje del poder desde el ejercicio de la cultura.

Muchos jóvenes no parecen interesados en la política, al menos no en sus viejas formas, pero si les interesa incidir en ciertos espacios de toma de decisiones, porque a través de estos obtienen el reconocimiento y los recursos para actuar y, sobre todo, el *copyright* de su trayectoria; es decir, el reconocimiento social sobre lo que han hecho, que se convierte en parte de sus activos, en tanto propiedad intelectual de sus propias luchas. Les interesa hacerlo desde la cultura porque es allí donde se sienten “mejor preparados”. Por otra parte al gobierno municipal le interesa tener una juventud “más controlada”: saber dónde están, qué están haciendo los jóvenes, y mantenerlos por fuera de los sistemas ilegales sin coartarlos, al mismo tiempo que les interesa generar una idea de cambio, en la que el eje de la intervención política sea la cultura.

Es evidente que a partir de estas prácticas culturales se están produciendo nuevos tipos de subjetividades juveniles, con capacidad para actuar e incidir como actor colectivo, para posicionar *otros* discursos y otras formas de ser vistos; es decir, con capacidad para establecer *tráficos culturales* globales en el nuevo escenario local que favorecen el derecho a existir socialmente.

### **1.3. Resistir: un discurso que esencializa**

*La cultura es la norma, pero también es la transgresión a la norma*

Zygmunt Bauman.

El grupo de investigación “*Jóvenes/ juventudes acciones culturales, políticas y comunicacionales*” de la Pontificia Universidad de São Paulo<sup>55</sup>, ha denominado “Nuevos movimientos sociales”, a los ejercicios colectivos de los jóvenes, cuyas prácticas culturales emergen como locus de las acciones políticas. Se trata de movimientos representados por figuras como las del joven urbano-popular y las “acciones estético-culturales” (Borelli, 2011), vinculados con prácticas políticas emergentes que se distancian de las tradicionales y generan desde allí otro tipo de relaciones con otros actores, como la empresa privada, el tercer sector, organizaciones pares, organizaciones comunitarias e incluso las instituciones políticas más tradicionales. De acuerdo con autores como Barbero, Reguillo y Herschman<sup>56</sup>, los jóvenes protagonistas de las culturas urbanas están resignificando el presente, están descentrando el saber y con esto, el poder; están generando múltiples lugares en las periferias a partir de sus prácticas culturales. Por esto, son comprendidos antes que colectivos como movimientos, en la medida en que están emprendiendo acciones que tienen repercusión en el territorio y en las estructuras sociales, actúan de manera colectiva y en red y tienen una posición política.

En las periferias de São Paulo y en las comunas de Medellín, no solo las acciones culturales se configuran como nuevo locus de acciones políticas, sino que al mismo tiempo, las dimensiones estéticas se convierten en un indicador fundamental de las prácticas políticas de la juventud en la contemporaneidad (Borelli, 2011). Se trata de prácticas que se articulan con los campos más institucionalizados –políticas públicas, tercer sector, iniciativa privada, organismos regionales e internacionales, movimientos

---

<sup>55</sup> Parte del trabajo de campo que soporta esta investigación, fue construido junto al equipo de investigación integrado por estudiantes de postgrados en Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad de São Paulo PUC-SP, que hace parte del grupo de investigación sobre jóvenes urbanos de esta universidad, coordinador por la Doctora Sílvia Helena Borelli. El trabajo de campo se desarrolló entre los meses de agosto y diciembre de 2012 en la ciudad de São Paulo, realizando un acompañamiento a diferentes movimientos de la periferia urbana.

<sup>56</sup> Estos investigadores coinciden en replantearse el protagonismo y victimización de los jóvenes en las culturas urbanas contemporáneas, a partir del análisis de sus movimientos, que desde las prácticas estéticas y culturales vienen produciendo nuevas formas de actuar, de ser, de saber. Sus trabajos vienen trazando un nuevo camino en las formas de abordar a la juventud como sujeto colectivo desde las Ciencias Humanas.

sociales<sup>57</sup> – pero, al mismo tiempo, se desplazan históricamente hacia la vida cotidiana, y son visibilizadas por intervenciones cuyas características responden a cierto grado de independencia y autonomía (Borelli, Rocha & Alves, 2010). En este sentido, estos ejercicios pueden ser entendidos como tráficos culturales en la medida en que están dialogando, negociando con la institucionalidad y con los diferentes actores en el territorio, generando la posibilidad de su propia emergencia como actores sociales y políticos, y, a través de esto, propiciando transformaciones al interior de la comunidad. Están produciendo una movilización de roles en las comunidades.

Cuando un concierto *por la paz* es organizado por los traficantes culturales de un barrio popular con el apoyo de algunas instituciones, como ocurrió en el 2010 en la cancha central de un escenario regularmente violento, y en este participan como espectadores los jefes de las bandas delincuenciales del sector, hay una movilización de roles, no solo de actores, sino también de campos. Pero, ¿Podemos decir que la cultura pasa a ser algo malo? ¿O que es buena y está “regenerando” a los delincuentes?, Ni lo uno ni lo otro, el concierto es una plataforma por la que pueden transitar todos sin efectos posteriores. ¿Debían los traficantes culturales dejar por fuera a los bandidos?, nada de esto les interesa; además, saben que eso es declarar la guerra y su objetivo es hacer el espectáculo, movilizar el barrio, generar otro espacio de encuentro y ser reconocidos a partir de esta acción. Sus búsquedas tienen que ver con la construcción de sentidos colectivos y con la conformación de nuevos campos identitarios en las periferias.

La capacidad de incidencia de discursos como el de la resistencia y de las prácticas que este promueve, conlleva una muy riesgosa asignación de roles heroicos de los jóvenes que hacen parte de los procesos de la cultura. De alguna manera se les asigna responsabilidades que son del gobierno, como enfrentar a la ilegalidad. Para Yúdice (2002) “*La cultura pasó a ser el terreno donde se forjaron las nuevas narrativas de legitimación con el objeto de naturalizar el desiderátum neoliberal de expurgar al gobierno de lo social*”. (p.19).

---

<sup>57</sup> Los movimientos de la periferia de São Paulo, han aprendido mediante la propia utilización de los programas de política pública, a interactuar con el gobierno, las ONG y la empresa privada. Si bien es cierto que dispositivos como la Ley Rouanet (ley de incentivo) son criticados por las consecuencias nefastas que trae el marketing cultural sobre la producción cultural, especialmente la que se comprende cómo popular, hay que reconocer que estos ejercicios han sido una escuela de gestión cultural, que desde la práctica, le ha enseñado a los jóvenes a acceder a recursos públicos, negociar y establecer alianzas para el desarrollo de sus proyectos.

La emergencia de estos movimientos y sus prácticas culturales, se da en medio de zonas periféricas con altos índices de pobreza y violencia, en parte, como una manera de dialogar con el contexto para garantizar su permanencia allí. Las prácticas culturales son las formas de inventarse lo cotidiano en un escenario que si bien es difícil de cambiar, se puede habitar generando hipertextos a través de los cuales navegar y agenciar nodos de cambio. Para estos jóvenes, “la cultura” es una forma de vivir y de insertarse en un sistema; pero es también una forma creativa de resistir desde la estética, de permanecer, de generar líneas de fuga, de subvertir, más no de reemplazar el orden que imponen quienes tienen el poder: los grupos armados y el gobierno. En medio de estos órdenes paralelos transcurre la vida y allí también se negocia, de tal suerte que estos actores no son precisamente los opositores de la violencia ni los reproductores de las formas de gobierno. No obstante, vale la pena decir que estos jóvenes no alcanzan a ser la representación de la juventud paulistana o medellinense, pues el número de los que se involucran con prácticas culturales o políticas, sigue siendo muy poco en relación con la cantidad de jóvenes que habitan las periferias de São Paulo y las comunas de Medellín, y que encuentran en las prácticas ilegales un modo de vida.

Las búsquedas que están detrás de estos procesos van más allá de imponer un orden social, pero también de generar un producto cultural: son luchas sociopolíticas en términos de reconocimiento y existencia, por eso no están interesados en denunciar a los ilegales o juzgarlos, pero tampoco en vender discos, el consumo más importante y el que permite resignificar el mercado cultural es la historia detrás del disco, detrás del territorio. El capital cultural es el que permite ejercer una ciudadanía cultural, posicionar discursos propios y exigir derechos en “la plaza pública” (Yúdice, 2002); al mismo tiempo desenvolver unos tráfcicos culturales en medio de escenarios de violencia y conflicto social, que se convierten en la causa, el medio y el discurso, capaz incluso, de producir una subcultura.

En ese sentido, esos traficantes culturales están allí “negociando” también con la ilegalidad sus espacios. Y lo hacen de muchas formas: sin meterse en el terreno del otro, sin ver, ni oír, ni decir; se negocia también diciendo “acá pueden estar en tregua”. A los traficantes culturales no les interesa la oposición directa a otros actores, sino más bien, generar otros espacios de participación, acción y reconocimiento, en los que pueden

transitar incluso los ilegales. Y esto sí que resulta complejo y derrumba esa idea de la cultura como tabla de salvación; ese imaginario que sostiene un ideal de transformación, donde se cambian armas por instrumentos musicales, donde la cultura viene a lavar las culpas de tantos fracasos y de la única promesa que sí ha cumplido la modernidad: que nos iba a desencantar del mundo, que la razón iba a triunfar sobre la magia, sobre el misterio, sobre lo trascendente (Barbero, 2000).

Los miembros del colectivo Son Batá son afrocolombianos, en condiciones de pobreza y vulnerabilidad, ubicados en un territorio de guerra. Estos rasgos, sumados a situaciones que han tenido que enfrentar como el asesinato de uno de sus integrantes, los han visibilizado de manera especial en los últimos dos años. Se trata en parte, de la idea de la función legitimadora del orden social que tiende a la espectacularización de las historias de fracaso (o de la marginalidad), en relación con el éxito social (Bauman, 1999b); de una especie de ética de la discriminación positiva que le permite a los grupos unidos por ciertos rasgos sociales, culturales y físicos afines, participar en las esferas públicas y en la política, justamente sobre la base de una opresión compartida. Y no pretendo decir con esto que sus logros son producto del espectáculo y la mediatización de sus problemas, pero si reconozco que existe una lógica que pretende exaltar esos líderes que surgen en medio de las peores condiciones y que representan integralmente la resistencia. Lo interesante de esto, es que los jóvenes lo saben, y le juegan a ese discurso, le sacan provecho.

En Medellín existe una posición política consciente, elaborada e implementada por parte de la institucionalidad, que busca cambiar el imaginario de ciudad violenta que la caracteriza desde hace más de dos décadas y construir un imaginario de transformación social, de ciudad valiente capaz de resistir a los peores fenómenos y salir de allí, con una nueva cara definida por la cultura. La apuesta es la de una ciudad diversa, intercultural, renovada; y en esta apuesta los jóvenes se convierten en protagonistas. Pero no todos, solo aquellos capaces de hacerse ver y reconocer, aquellos que emergen como un sujeto colectivo, que además se destacan por ser diferentes, diversos y contestatarios y que al mismo tiempo buscan ingresar a un orden social sin que se sientan obligados a hacerlo. Y en este sentido, en el discurso de la “resistencia” desde la cultura, hay un enorme logro (no quiero decir que sea positivo o negativo), y es el de conseguir que diferentes actores encajen en este y se sientan convencidos de ser *los resistentes*, los vencedores.

Nos encontramos con un tipo de discurso y unos juegos de verdad que han hecho posible que unas nuevas prácticas de gobierno gocen de aceptabilidad. Estos jóvenes se autodefinen como una fuerza nueva “que está haciendo cosas para cambiar”, que está construyendo “territorios culturales” dentro de Medellín, al lado de otras tantas subculturas urbanas; ellos mismos se reconocen como un grupo de jóvenes diferentes, visibles y con capacidad de incidencia. El gobierno municipal los ve como “la otra cara” de la violencia, los que le roban niños a la guerra por medio del arte y la cultura; los que están apoyando la construcción una nueva ciudad integral: ellos representan el positivo en la relación dicotómica entre buenos y malos.

Pero el hecho de tomar un grupo con una identidad reconocida en la ciudad, como los representantes de los cambios (políticos, sociales e incluso económicos), deviene en una sobrevaloración del mismo y una invisibilización de los demás jóvenes. Uno de los efectos más peligrosos de este discurso y de estas prácticas políticas que sobrevaloran a unos jóvenes en particular, es la producción de unas subjetividades específicas y prototípicas, que responden y se acomodan a un modelo de agenciamiento cultural al servicio de los intereses de la clase dirigente: jóvenes / agentes culturales = buenos muchachos. Otra consecuencia es que la aceptación del pasaporte identitario para negociar el respeto y los recursos, es asida por las lógicas gubernamentales, a saber, es la institucionalización de los procesos y los sujetos.

Esta esencialización de los actores está relacionada con la condición juvenil y como ésta es representada. Es una especie de activación del joven de clase baja como actor emergente que caracteriza la condición juvenil en nuestros días (Valenzuela, 2002). Esto no quiere decir que no existan otras expresiones juveniles, pero evidentemente este tipo de representación del joven es dominante, especialmente en lo que tiene que ver con lo público y las políticas. La idea de los 80s de que en los barrios y las comunas de la periferia había bandidos y sicarios, pero no movimientos juveniles, se ha modificado hasta el extremo: es allí precisamente, donde hoy en día se está generando un movimiento juvenil sociopolítico desde la cultura. Pero, ¿Cómo se construyó esta nueva

representación dominante? ¿Cómo pasaron de ser las identidades proscritas a ser los grupos fomentados, casi sin pasar por ser grupos tolerados?<sup>58</sup>

Según Valenzuela (2002) es a partir de las interacciones sociales, de la autopercepción y de la construcción de espacios propios de identificación e impugnación de las visiones dominantes, que estos jóvenes buscaron nuevas formas de expresión en el campo cultural, asumiendo en un comienzo un discurso sin compromisos políticos, sin promesas utópicas. Sin embargo, sí un discurso con una enorme capacidad y compromiso de tejer redes y una mayor capacidad de movilidad en una ciudad que comenzó a generar lugares de encuentro (calles, medios de transporte público, parques, bibliotecas, metro, etc.).

Hoy muchos quieren ser o parecer hip hoppers y esto a los hoppers les resulta ambiguo: les gusta saberse el modelo a seguir, pero no les gusta dejar de ser reconocidos por su diferencia; y es quizás esto lo que los ha impulsado a explorar otras vías de acción, a buscar espacios de participación e incidencia hasta convertirse en ese nosotros que hoy pone la cara por la ciudad cuando se trata de hablar de las periferias. La irreverencia sin sus justas proporciones no deja muchos réditos; estos jóvenes han comprendido que la diferencia y la diversidad cultural pueden ser un activo sí, pero que no es suficiente, hay que negociar a partir de dichos activos.

Ahora bien, la emergencia de estos jóvenes está atada a las políticas multiculturalistas que en las últimas décadas comenzaron a imponerse en algunas áreas de la gestión pública y en el mundo académico. La pretensión del multiculturalismo en algunas intervenciones ha sido promover políticas del reconocimiento a grupos o colectividades subordinados o despreciados, para invertir o modificar la valoración habitual de estos grupos y reivindicar, entre sus derechos civiles, el derecho a la diferencia. La paradoja que encierra esta pretensión, es que termina extendiendo las lógicas de la discriminación. En el caso de Medellín la representación dominante produce y reproduce identidades cristalizadas, totalitarias, herméticas y opuestas que separan a unos grupos de otros: buenos/malos, artistas/bandidos, amigos/enemigos; construye prototipos de lo joven.

---

<sup>58</sup> José Manuel Valenzuela Arce, propone estos conceptos para referirse a: i) aquellas formas de identificación rechazadas por los sectores dominantes, objeto de caracterizaciones peyorativas y muchas veces persecutorias (proscritas); ii) aquellos grupos que no conllevan a una posición que implique una toma de posición de los sectores fundamentales; y iii) aquellas agrupaciones estimuladas y apoyadas por los grupos dominantes, en este caso, por las políticas públicas.

Además estas *representaciones-tipo*, son la base sobre la cual se diseñan las políticas públicas (Pérez, 2006); se legisla para esos sujetos prototípicos que la política espera moldear. Son los jóvenes de la periferia que hacen hip hop, preferiblemente de estratos bajos y que viven en condiciones de violencia, los que concentran la mayor parte de la atención, mucho más si hacen parte de una minoría étnica, mientras que la mayoría de los jóvenes de la ciudad se quedan por fuera de las agendas. Se trata de un fenómeno muy similar al que experimenta Brasil, donde hay una presencia y una preocupación muy fuerte acerca de los jóvenes negros de las periferias (Porto, 2010). Ellos deberán responder a un tipo de actor social protagonista del cambio, y las políticas de la “gestión cultural” están ahí para conducir ese proceso.

Por otra parte, estas representaciones–tipo, también pueden conducir a que quienes cumplen con las condiciones de forma, pasen por “agentes culturales” y tomen esto como caballito de batalla para desarrollar otros procesos, movilizar recursos e intereses políticos. Hoy en día, muchos creen tener algo de agente cultural; es una categoría tan “positiva” y tan flexible, que corre el riesgo de que cualquiera se pueda meter en ella. En Brasil, esa cultura periférica que se consolidó hacia el 2.000 permitió también consolidar una suerte de “elite periférica” compuesta por los “viejos agentes culturales” que hoy sirven de modelo a nuevos grupos que intentan insertarse en las lógicas de las políticas, así sea cayendo en esas lógicas de clientelismo.

En este sentido, vale la pena preguntarse si parte de estos procesos culturales basados en el discurso de la resistencia y la diferencia cultural, no podrán convertirse en una nueva forma de clientelismo basada en el reconocimiento mutuo y en una forma de naturalizar el valor ético político de dicha diferencia, entendiéndola como *agenciamiento cultural*. Preguntarse si no se trata de una especie de corporativismo de una clase específica (y minoritaria) de jóvenes que tienen acceso a las políticas, que vienen de sectores bien definidos como ONGs y movimientos sociales, y que por diferentes razones tienen acceso a formación y a otros derechos.

## 1.4. El potencial heurístico de los tráficos culturales

Habremos de entender el concierto del “Peace one day” casi como un lugar sagrado, un “ambiente antidisciplina” (De Certeau, 1996), en el que se reunieron traficantes culturales, funcionarios institucionales, actores ilegales y ciudadanía, en una especie de tregua que duró alrededor de 8 horas. Se acabaron los conciertos, se acabó el día de la paz. En la comuna 13 continuaron asesinando jóvenes, algunos de ellos raperos, porque la realidad del barrio no respeta límites simbólicos. Para los combos el concierto no fue un límite simbólico, fue un límite real, con un espacio y un tiempo determinados. Sin embargo, cada vez que asesinan a un joven rapero, a un actor cultural, el discurso de la resistencia y del arte como transformación social se reactiva; se generan una serie de acciones y nuevos límites reales, con efectos efímeros, como otro concierto, un homenaje, un plantón, que se concentran y exaltan el valor de los agentes individuales, antes que el valor de sus prácticas.

Lo problemático de estas situaciones es que el agente se sobrepone a la agencia y el potencial emancipador que podrían llegar a tener los ejercicios de los movimientos culturales, se le endilga a unos cuantos individuos. En este sentido, esta investigación propone ubicar y analizar la capacidad de generar transformaciones y construir nuevas subjetividades colectivas en prácticas como los tráficos culturales, que permiten problematizar las relaciones y hallar el gran potencial heurístico de los procesos estudiados. Es decir, pasamos de los sujetos a las prácticas, de los medios a las mediaciones (Barbero, 2010), para comprender a partir de las prácticas culturales, la relación entre los jóvenes y las instituciones; entender si es posible para *otros* (la juventud periférica) poner en marcha dispositivos que permitan gestar políticas desde lugares diferentes a la institucionalidad, y lograr a través de esas prácticas incidir en las políticas, determinando a su vez los dispositivos a través de los cuales esto se hace posible. En últimas, se trata de establecer la capacidad de incidencia de los traficantes culturales en el ámbito político, a través del ejercicio de las prácticas.

Los intentos de teorización tienden a racionalizar el fenómeno, con el riesgo de llevar cada concepto hasta el límite de sus posibilidades, esencializando así las nociones de agencia de agente. Desde que las palabras agente y gestor aparecieron en el vocabulario cotidiano de las políticas culturales y en el diccionario de la academia, se han venido

construyendo unas definiciones de los mismos determinadas en parte por lo que se da en la práctica y en parte lo que se quiere ver en ésta, lo cual contribuye en gran medida a una peligrosa esencialización de los sujetos agentes y gestores. Dicho de otro modo, podemos caer en una concepción instrumental de esos conceptos, según la cual la investigación o la construcción teórica estarían al servicio de la transformación, corriendo el riesgo de reproducir categorías y saberes del sentido común.

En el intento por construir el sentido de los términos agentes/agencia/agenciamiento en nuestros territorios periféricos, deseamos que cosas, prácticas y personas encajen en esas categorías, pero aun así vemos que no logran encajar, pues se trata de prácticas tan complejas que ameritan negociaciones en múltiples niveles, a la manera de un tráfico. Si logramos que encajen es porque no pensamos en el procedimiento (Grimson, 2011). Se requiere entonces de una investigación en doble vía, tanto teórica como empírica. Hay que observar mucho más para tratar de vislumbrar unos aportes teóricos.

En estas culturas juveniles también hay espacios con tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay desigualdades de poder, hay historicidad. Por tanto, no son culturas esenciales, pero tampoco son fragmentos sueltos; hay heterogeneidad sí, pero articulada de un modo específico, de acuerdo al contexto (Grimson, 2011). Ahora bien, las posibilidades que ofrece la cultura y su carácter de “buena per se”, han favorecido la construcción de un imaginario de “cultura como herramienta de transformación social”, y a su vez la teorización idealizada de los procesos, conduciendo en algunos casos a la instrumentalización de términos como agencia cultural/agentes culturales, relacionadas especialmente con una idea de que lo que emerge de la comunidad, lo que viene desde abajo es bueno.

En la actualidad es casi imposible encontrar declaraciones que no echen mano del arte y la cultura como recurso, sea para mejorar las condiciones sociales, como sucede en la creación de la tolerancia multicultural y en la participación cívica a través de la defensa de la ciudadanía cultural y de los derechos culturales (Yúdice, 2000, p. 24).

En este sentido la categoría “agencia” interviene e incide en la producción de subjetividades desde el discurso: ahora muchos buscan legitimarse porque “vienen de

abajo” y quieren ser agentes culturales. Y no quiero con esto deslegitimar las prácticas y acciones culturales que se vienen gestando desde abajo e incidiendo desde lo micro; al contrario, considero que el verdadero potencial heurístico se halla precisamente en dichas prácticas y en esos escenarios de la micropolítica. Sin embargo, es necesario hilar delgado para no terminar por esencializar a *las comunidades* y su cultura; acomodándolos en términos románticos que no responden a lo que Boaventura de Sousa denomina las lógicas del sur.

Aquello que en principio denominamos “agencia cultural”, pero que en cambio comprendemos como “tráficos culturales”, tiene que ver con la capacidad para entrar a negociar con el gobierno y la sociedad, con la capacidad de actuar e incidir en el territorio, negociando con los diferentes actores, ejerciendo otras formas de ciudadanía y lugares copados por la institucionalidad, hasta generar en sus propias comunidades una reubicación de roles y espacios sociales. Es decir, hay un desplazamiento, que no es ni “pacífico” ni fácil, pero que bien podría comprenderse como uno de los objetivos de estas prácticas: descentrar el poder y el saber, movilizandolos sujetos, intercambiando productos, estableciendo relaciones de diferente orden, pagando con múltiples monedas (votos, reconocimiento, premios). El reto está entonces en construir conocimientos intersubjetivos que, para ser potentes, no necesitan negar las tensiones de lo real; en poner en diálogo los conceptos a partir de la investigación empírica para abrir nuevas posibilidades; en llenar de potencial ético-político los conceptos y evitar la institucionalización de los mismos.

Si asumimos que hay un nuevo modo de ser joven, y proponemos los tráfico culturales como una de las prácticas que lo permiten, comprendiendo estos como la capacidad performativa, de relacionamiento y permanencia, y la manera de ejercer los derechos y la ciudadanía en el territorio; pero al mismo tiempo como la capacidad de negociar con diferentes actores, de transitar por diversos sistemas de reglas, por ser reconocidos en diferentes escenarios, podríamos decir que la juventud está protagonizando los cambios políticos más fundamentales de las sociedades contemporáneas. Cambios que no solo tienen que ver con los para qué, sino también con el cómo. Con los escenarios, con una redefinición de las formas de hacer y ejercer esa política, que nada tiene que ver con lo que conocemos. Ahora bien, ¿Tienen también capacidad para incidir?. Responder a esta cuestión implica abrir el espectro de posibilidades que propician los tráfico culturales

frente a la agencia cultural para proponer unos objetivos hacia los cuales dirigir la acción, además del uso calculado de unos medios para alcanzar esos objetivos y la elección de determinadas estrategias que permitirán la articulación entre medios y fines, (Castro-Gómez, 2010).

Una de las grandes apuestas de los tráficos culturales, va más allá de la capacidad para descentrar la producción y la transmisión de los saberes; está en la posibilidad de articularlos con las nuevas formas de narrar permitiendo que los saberes puedan circular y reinventarse a través de múltiples canales para ser ejercidos ciudadanamente (Barbero, 2009). Significa ser capaces de generar demandas diversas, desde diferentes lugares, y que sean escuchadas. Dicho de otro modo, se trata de desarrollar la capacidad para generar *arranjos productivos culturales*, desde donde sea posible gestar otras formas de ciudadanía, producir otros conocimientos y ponerlos a circular por la multiplicidad de redes que existen hoy en día. Ampliar los espacios donde sea posible identificar, identificarse y postular la diversidad de modos no sedimentados por el lenguaje y el poder (Grimson, 2011).

Al mismo tiempo, los tráficos culturales tendrían la opción de resignificar el mercado cultural, en la medida en que aquellas industrias culturales que descubrieron en las problemáticas juveniles un mercado potencial, al que atendieron con películas, discos, posters, ropa, etc., están siendo también descentradas por los traficantes culturales que están creando universos simbólicos propios, produciendo contenidos, generando nuevas rutas de circulación y reinventando en parte, estas industrias. En este sentido, entendemos que los productos no son solamente vehículos para la expresión de las identidades juveniles, sino dimensión constitutivos de estas. La ropa, por ejemplo, cumple un papel central para reconocer a los iguales y distanciarse de los otros (Reguillo, 2002); así mismo los discos, los grafitis, las puestas en escena de estos colectivos, hacen parte de su autoconstrucción.

El otro gran reto que se le podría plantear a los procesos culturales y a las prácticas culturales reconocidas como tráficos, es su capacidad para articular de una nueva forma la relación entre institucionalidad y juventud que ha sufrido un proceso paulatino y constante de distanciamiento entre lo uno y lo otro. Las instituciones sociales cada vez le dicen menos a los jóvenes. Los mecanismos tradicionales de incorporación a la vida

adulta han dejado de funcionar: la escuela ya no garantiza la incorporación al mercado de trabajo en condiciones óptimas para su desarrollo; así, el empleo, cuando se obtiene, no facilita la autonomización de la casa paterna (debido a los bajos ingresos) y, por lo tanto, la constitución de un nuevo núcleo familiar. En este sentido, si no se logra la separación de la autoridad paterna se permanece en una situación de dependencia o semidependencia (ser y no ser a la vez), lo cual se puede repetir al infinito para cada uno de los contextos institucionales donde el joven actúe (escuela, partido político, gobierno) convirtiendo la contradicción en el centro de la condición juvenil (Pérez, 2002). De manera que siguen siendo subordinados, sujetos sujetados, con capacidad de consumir, pero poca de decidir y casi ninguna de producir. En su lugar, los tráficos culturales podrían constituirse en una de las alternativas para des-sujetarse, a partir de la autonomía de los sujetos y la capacidad de producir significados propios.

Ahora bien, volviendo al asunto de la resistencia, nos queda allí otro campo para explorar desde los tráficos culturales. Asumamos la resistencia en el sentido foucaultiano del término, es decir, como aquellos puntos que desempeñan “el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de saliente para una aprehensión”; por lo que:

No existe, pues, *un* lugar del gran rechazo, sino que hay *varias* resistencias que constituyen excepciones, casos especiales: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, rastreras, violentas, irreconciliables, rápidas para la transacción, interesadas o sacrificiales; por definición, no pueden existir sino en el campo estratégico de las relaciones de poder” (Foucault, 1998, p. 116).

Si planteamos los tráficos culturales como puntos de resistencia frente al poder, entendiendo estos no como sencillas “fallas de los ejercicios de dominación”, sino como transformaciones de las formas de dominación y de las estrategias, que surgen también en la creatividad cotidiana; produciendo “maneras de hacer”, maneras de circular, habitar, leer, caminar, etc., (De Certeau, 1996), tenemos entonces que ya no se trata (sólo) de pensar en la productividad del poder, del ejercicio del poder, sino en la productividad de las micro-resistencias movilizadas a partir de las prácticas cotidianas; en aquellos movimientos parcialmente inasibles, inaccesibles e incapturables que desafían los dispositivos de poder. En este sentido, las resistencias no serían simplemente la

oposición al poder y a la disciplina, las resistencias serían además ejercicios con una capacidad disruptiva, afirmativa, creativa y fundante. A partir de lo anterior, podríamos decir entonces que los tráficos culturales planteados como prácticas de resistencias, tendría el potencial de delimitar el ejercicio del poder hasta conducir a una transformación en las formas de dominio. Es decir, no se trata de tener capacidad para anular a la oposición o terminar los conflictos, sino de instituir el lenguaje en el cual el conflicto (inevitable) deberá desarrollarse (Grimson, 2011).

Más que ejercer la oposición por la oposición, como forma para des-sujetarse, se trata de entender, cuestionar y articularse con las formas de gobierno sin perder la autonomía; de vincular el trabajo de los movimientos culturales con las críticas a las políticas y programas estatales de acuerdo con propuestas que puedan ser puestas en práctica. De esta manera, los tráficos culturales le darán a este sujeto político (la juventud) la posibilidad de conocer e intervenir en la política cultural, y con esto la resistencia podrá afianzarse institucionalmente y llegar más lejos, sin que esto signifique institucionalizarse.



## 2. Gubernamentalidad cultural en Colombia



Figura 4: Son Batá celebra los grados de algunos de sus miembros frente al edificio de la Gobernación de Antioquia. 2013. Foto: Son Batá.

*En consecuencia, los que se resisten o se rebelan contra una forma de poder no pueden satisfacerse con denunciar la violencia o criticar una institución...la cuestión es: ¿Cómo se racionalizan semejantes relaciones de poder? Plantearla es la única manera de evitar que otras instituciones con los mismos objetivos y los mismos efectos, ocupen su lugar.*  
(Foucault, 1990)

En el año 2012, John Jaime Sánchez, el director de Son Batá, tenía entre sus planes más cercanos lanzarse al Concejo de Medellín<sup>59</sup>. “Es el momento, la gente nos quiere y hay que hacer cosas por la comunidad...nosotros podemos ganar esas elecciones”, me aseguró mientras conversábamos en una de las terrazas de la comuna 13. Ese mismo año fue seleccionado para estudiar una carrera en una de las mejores universidades privadas de la ciudad, mediante una beca que le garantizaba cubrir sus estudios y gastos de manutención durante cinco años. Las principales razones para ser elegido como becario fueron su liderazgo y el trabajo desarrollado a través de Son Batá; las mismas que le servirían para conseguir votos. No se le exigieron resultados académicos previos, ni se le hicieron entrevistas relacionadas con sus intereses de formación en Administración de Negocios, profesión que quería estudiar; se le pidió en cambio que contara su historia de vida frente a los financiadores y aliados del programa de becas. John Jaime no contó una historia personal, contó la historia de un colectivo que representaba la realidad de una de las juventudes colombianas –la de las comunas - y los convenció. Sabía que con la historia de sus prácticas culturales desarrolladas en la comuna 13 de Medellín, podía convencer a cualquiera. Finalmente, decidió estudiar Administración de Negocios y aplazar su candidatura al Concejo. Resulta paradójico que un joven de las periferias de la ciudad, que se ha declarado anti-político tantas veces, que hasta ahora no había hecho carrera en este campo, de repente un día quiera lanzarse para ser elegido como legislador de la ciudad, convencido de que la popularidad derivada del proyecto socio-cultural que lidera lo hará ganador, ¿Cómo ven estos jóvenes la política y el ejercicio de la gobernanza? ¿Qué se imaginan que podría pasar cuando lleguen a un escenario legislativo? ¿Por qué tomar ese lugar? La cultura sería para John Jaime la plataforma para llegar al Concejo y desde ahí ampliar las posibilidades para otros jóvenes “artistas” de la ciudad, a su vez, el Concejo se convertiría en escenario para visibilizar sus prácticas y consolidarse él mismo como un artista.

---

<sup>59</sup> Corporación administrativa de elección popular, compuesta por 21 cabildantes o concejales elegidos para un período de cuatro años.

En ambos discursos – el del estudiante y el del político-, prevalecía el colectivo sobre el individuo, pero en la práctica era el individuo quien obtendría el beneficio. ¿Quién representa a quien? O más bien ¿Quién utiliza a quien?. Hoy en día se habla desde un “nosotros” empoderado (nosotros los afro, nosotros los jóvenes, nosotros los de la periferia) que tradicionalmente eran “los otros”, se habla de lo que se es y de lo que se hace, de la identidad y de las prácticas; de los sueños y de las contradicciones, de unas prácticas de sí anti-modernas que persiguen todavía los sueños de la modernidad, de querer alcanzar un ideal de progreso que se derrumbó, porque la sociedad occidental entró en una quiebra económica y emocional (Martín Barbero, notas de clase, 2011); y sin embargo, ese ideal permanece al final como meta: salir adelante. Pero ese “salir adelante”, está determinado por un profundo desencanto y una escasez de posibilidades; frente a eso, lo que queda es lo que somos, lo que sabemos hacer, lo que podemos crear. El capital cultural.

## 2.1. Medellín, una ciudad para traficantes culturales

Medellín ha sido reconocida a nivel mundial por ser cuna de grandes narcotraficantes, por sus graves problemas de violencia, por las historias que salen de las comunas más peligrosas que rodean el Valle de Aburrá. Es una ciudad con grandes deudas históricas en lo concerniente a la resolución de sus problemas estructurales. Tiene altos índices de desempleo, violencia, pobreza y desplazamiento; pero es, al mismo tiempo, galardonada como una de las ciudades más innovadoras del mundo<sup>60</sup>, destacada por su vanguardismo en materia de política pública, por su modelo de urbanismo social y reconocida por la participación activa de la llamada “juventud de las comunas”, que viene actuando a partir del desarrollo de prácticas culturales, en los entornos más violentos y materializando un modelo de transformación que hoy distingue a la ciudad.

---

<sup>60</sup> Medellín ganó en 2.008 el Premio Internacional de Hábitat Dubái para mejores prácticas por el proyecto de la quebrada Juan Bobo; la calificación Triple A (2006, 2007, 2008) de *Duff and Phelps* para la finanzas del Municipio; el premio HOLCIM 2.008 para el Proyecto Urbano Integral de la comuna 13; el premio a la mejor obra de arquitectura para el Orquideorama en la Bienal Iberoamericana de 2.008 de Arquitectura y Urbanismo en Portugal; el premio a la Mejor Obra Iberoamericana de Arquitectura y Diseño para el Parque Biblioteca España en la misma bienal; el primer lugar en la categoría de diseño urbano en la XVI Bienal Panamericana de Quito para el Proyecto Urbano Integral – PUI en la zona nororiental; el Premio Global *Knowledge Partnership* 2.007 para la Red de Bibliotecas; el premio City to City Barcelona FAD 2.009 para el modelo “Medellín la más educada”. Adicional a esto ha sido sede de grandes eventos internacionales. En 2.013 concursó por la sede de los Juegos Olímpicos de la Juventud y fue reconocida por *The Wall Street Journal* como la ciudad más innovadora del mundo.

Estos reconocimientos tienen que ver con un proceso de resistencia frente a las diferentes formas de violencia y la apuesta por una transformación política y social, que si bien comienza con los ejercicios de descentralización al finalizar la década de los 80s, parece empezar a consolidarse a comienzos del primer decenio del 2.000 tanto desde el gobierno, como desde algunas organizaciones juveniles. Aquellos que vivían y hacían la cotidianidad de la ciudad, en medio de la guerra urbana y la desesperanza, crearon las *comunidades refugio*, y la cultura del barrio, de la esquina, de la calle, se constituyó la base para la construcción de “la nueva representación” de Medellín, de la nación. Las imágenes que producen grupos como Son Batá o la Crew Peligrosos, la música de Chocquibtown, Puerto Candelaria o Bomba Estéreo, que se apropian de la tradición para reinventarla en medio de los escenarios urbanos; que se autoreconocen como jóvenes que han crecido en las calles de las ciudades colombianas, que vienen de realidades sociales complejas y se han superado por medio de la cultura, son parte de ese nuevo imaginario de lo que es Colombia. Del mismo modo, el hip hop y el funk de los jóvenes favelados de Brasil es reconocido hoy como parte de la “cultura brasileña”.

Los 90s fueron los años en los que las ciudades colombianas empezaron a cobrar un mayor protagonismo. Hasta 1.988 los alcaldes y gobernadores eran designados por el gobierno nacional. Con la posibilidad de elección popular de estos funcionarios y la Constitución de 1.991 comenzó un proceso de descentralización que fue fundamental para que Medellín pudiera emprender un proyecto de ciudad al que se sumó la Presidencia de la República con la Consejería para Medellín y su área Metropolitana, la empresa privada, la iglesia, la cooperación internacional, entre otros, y en el que tomaron parte activa las organizaciones barriales comunitarias. 10 años más tarde, en el 2.002 se estableció la Secretaría de Cultura que reunía cultura ciudadana, juventud, mujer y turismo con un presupuesto del 0,64% sobre el total del municipio. Con este presupuesto, en 2.004, se instauró el Programa de Becas a la Creación bajo la Secretaría de Juan Diego Mejía y la alcaldía de Sergio Fajardo, como una propuesta que buscaba llenar de contenido cultural a la ciudad. Las becas fueron una iniciativa de la administración municipal, creada por línea de política nacional de estímulos para fomentar la creación artística y cultural de grupos e individuos a través estímulos económicos para el desarrollo de propuestas creativas, amparadas en la Constitución de 1.991, en la Ley General de Cultura y en el Plan de Desarrollo “Medellín es Solidaria y Competitiva”. Con

estas se pretendía empezar a reconocer lo que la gente estaba haciendo y no tenía respaldo del estado.

Durante este mismo gobierno se concibió el Programa Mujeres Talento, que buscaba reconocer a las mujeres jóvenes por sus cualidades intelectuales y sociales, en contraposición a los tradicionales reinados de belleza que exponían sus atributos físicos; años más tarde, en la siguiente administración el programa visibilizó también las capacidades y talentos de los hombres jóvenes, bajo el título de Jóvenes Destacados, reconocimiento que mereció en el 2.010 John Jaime Sánchez, cofundador y director de Son Batá. Por medio de estos y otros programas la ciudad decidió apostarle a un modelo de gobierno en el que la cultura fuera eje transversal.

Desde el año 2.004 se inició pues un proceso de cambio político en cabeza de Sergio Fajardo quien fue alcalde hasta el 2.007, y tuvo continuidad en el gobierno de Alonso Salazar, alcalde hasta el año 2.011. La meta trazada por estas dos administraciones fue la de crear un modelo de ciudad integral, incluyente e innovadora, y a partir de esto, cambiar la imagen y lograr que Medellín fuera reconocida por otros fenómenos, diferentes al narcotráfico: el modelo de educación (Medellín la más educada), de cultura como derecho, de transporte público, de urbanismo social, entre otros. Se empezó entonces un proceso de cambios en la ciudad que partió de entender “lo público” como algo que es para todos y es construido por todos; este es el principio de equidad, inclusión y calidad, que ha venido acompañado de la implementación de una serie de políticas públicas, entre las que se destacan las del sector cultural. Y aunque parece obvio que lo público es de todos, en Colombia la corrupción ha impedido que la construcción de lo público sea así: el transporte público, los servicios públicos, la educación, están en manos de privados.

Se hizo una apuesta por comprender la cultura como un derecho y el derecho a la cultura como algo fundamental para construir ciudadanía, lo que tiene sus antecedentes en el Plan de Desarrollo Cultural de Medellín de 1.990; en ese momento se asumió la cultura como eje transversal de la ciudad. Esto implicó vincular a los diversos aspectos de la vida social, política, económica y productiva, planteando grandes retos para la gestión, pues trascendió los límites tradicionales de las políticas culturales, restringidos al resguardo del patrimonio material, al despliegue de fondos concursables, a la realización de grandes espectáculos y a la difusión de las fiestas populares y las artesanías locales. Desde 1.990

se pensó en “abordar la planeación de la ciudad desde una perspectiva cultural y presentar instrumentos que coadyuvan a consolidar la acción cultural como factor estructurante y prioritario del orden social en una ciudad que se debatía entre las imágenes de la vida y las imágenes de crueldad”. (Sanción del Acuerdo N.º41 de 1990. Alcalde Omar Flórez Vélez, 17 de septiembre de 1.990. (Tomado del Plan de Desarrollo Cultural de Medellín 2.011 – 2.020)

Así pues que con el gobierno de Fajardo, se tomó la decisión de apostarle a la cultura como herramienta de transformación social para Medellín, a partir de un reconocimiento, respaldado en programas, de las prácticas culturales que existía en los barrios. Si bien es cierto que muchas de las iniciativas eran todavía incipientes, ahí estaban y representaban un gran potencial para la ciudad; había que darles “forma” por medio de los incentivos y de una serie de estrategias que permitieran además su visibilidad. Esto se tradujo en parte, en un aumento presupuestal del 5% anual sobre el total del presupuesto de la ciudad (porcentaje que en 2.011 significó 97 mil millones de pesos). En el año 2.003 la inversión para este sector había sido del 0,6% en Medellín y a nivel nacional menos del 0,15%; de tal suerte que este aumento supuso una revolución cultural, al permitir combinar lo que podríamos denominar “cultura formal” (orquestas, museos, grupos de teatro clásico, etc.) con la cultura producida por una serie de iniciativas barriales en formación. Además de esto, se inició un proceso de fortalecimiento a la estructura institucional con el Concejo Municipal de Cultura, los nuevos programas que hoy se reflejan en el Plan de Desarrollo Cultural, la Red de Bibliotecas, entre otros. Adicional a este aumento presupuestal y a la labor de “ingeniería” en el sector, el plan de desarrollo cultural se asumió de manera transversal con otras dependencias públicas y desde entonces se ha intentado articular con la empresa privada mediante la inversión de recursos, y la comprensión de la cultura como una de las claves para cambiar el entorno.

Por otro lado, una gran parte de estos recursos se han invertido en equipamientos públicos culturales que se han convertido en símbolos de la ciudad, como los parques biblioteca, el centro de desarrollo cultural de Moravia, la casa de la música, la recuperación del Jardín Botánico, entre otros. A su vez, se han generado unas estrategias de inclusión como el apoyo a los museos, para que el público de la ciudad pueda tener acceso gratuito a estos espacios; el desarrollo de una serie de eventos también gratuitos como la Fiesta del Libro y la Cultura, el Programa de Salas Concertadas, las Becas a la

Creación, el Festival Altavoz, entre otros. Al mismo tiempo, se ha propuesto el reconocimiento de los proyectos que han estado liderados por las comunidades sin contar con el apoyo del estado, a pesar de este o en contra del mismo; se trata de la generación de políticas y programas que buscan estimular las iniciativas barriales y comunitarias que se han dado en torno a la cultura, permitiendo el fortalecimiento de algunas organizaciones, entre las que se destacan las de la juventud<sup>61</sup>.

En este orden de ideas, se han implementado iniciativas para una distribución más democrática de los recursos públicos por medio de ejercicios de participación, así como programas para fomentar la creación y producción, muchos de estos liderados por los colectivos juveniles. Así, parte de los presupuestos participativos de las comunas que antes eran controlados por las Juntas de Acción Comunal y destinados en obras en beneficio para la población adulta o infantil en la mayoría de los casos, ahora se invierten también en escenarios para conciertos, canchas para practicar deportes urbanos y festivales de hip hop; las prácticas desarrolladas por las comunidades en sus barrios hoy hacen parte de la escena y la oferta cultural de Medellín; los colectivos y grupos que nacieron en medio de la violencia, hoy son los encargados de una buena parte de la producción cultural propia.

Además de la influencia de las nuevas políticas y el aumento presupuestal, las prácticas culturales de las comunidades refugio, surgieron en gran medida apoyadas por una serie de ONGs que alcanzaron una fuerte presencia en los 90s como la Corporación Región, Surgir, GETZ de la cooperación alemana, entre otros, y las experiencias innovadoras de articulación de lo público y lo privado como PaisaJoven<sup>62</sup>, que fue uno de los primeros en

---

<sup>61</sup> Recientemente se viene implementado la política “Cultura Viva Comunitaria” (noviembre de 2.011), adaptada a partir del modelo brasileño que hoy se extiende por América Latina buscando el reconocimiento, acompañamiento y potenciación de proyectos culturales en barrios de la ciudad, que han existido sin apoyos estatales e incluso a pesar del estado. Dentro del programa se han incorporado algunas iniciativas juveniles.

<sup>62</sup> PaisaJoven fue una iniciativa público-privada creada en Medellín en 1.995 y finalizada en 2.002 por decisión de la Alcaldía de Medellín. Estuvo conformada por el Gobierno Municipal – Alcaldía de Medellín, Gobierno Nacional – Consejería Presidencial para Medellín, Concejo de Medellín (legislativo municipal), Iglesia católica, 21 ONGs, 10 organizaciones comunitarias barriales, 5 universidades (3 públicas y 2 privadas), Consejo Municipal de Juventud (elegido por votación popular), la Cámara de Comercio de Medellín, FENALCO, Federación Nacional de Comerciantes, PROANTIOQUIA, ONG conformada por las principales empresas de la ciudad, 2 cajas de compensación familiar y contó con el apoyo económico y técnico de la GTZ, agencia de cooperación alemana. Su objetivo era “formar capacidad instalada para mejorar las condiciones de

organizarse y emprender una estrategia con planes y programas propios para enfrentar la violencia, incluida la del estado. Lo anterior propició una formulación participativa del Plan Cultural para Medellín (1.989), al mismo tiempo que la consolidación de iniciativas barriales y comunitarias, lideradas por grupos y corporaciones artísticas y teatrales como Barrio Comparsa y Nuestra Gente; publicaciones como La Hoja y Revista Pluma, programas de televisión como Arriba mi barrio y Muchachos a lo bien, películas como Rodrigo D No Futuro y la Vendedora de Rosas de Víctor Gaviria, entre otras. Además se dio el surgimiento de nuevos grupos culturales por parte de los más jóvenes, como formas de resistencia frente a la violencia<sup>63</sup>.

Así que este “medio ambiente” propició también la emergencia de “nuevos movimientos sociales” (Borelli, 2011), entre los que se destaca una fuerza juvenil cuyo eje es la cultura, que son significativos y determinantes en relación con dichos cambios. Derivado de esto, hoy se evidencia un crecimiento acelerado y exponencial de algunas prácticas culturales juveniles, especialmente aquellas relacionadas con la música y reconocidas como “culturas urbanas” (Reguilo, 2000)<sup>64</sup>. Luego de pasar por uno de los períodos más violentos de su historia, siendo 1.991 el año más crítico para la ciudad (6.349 homicidios), esta especie de implosión de las culturas juveniles, que parece desbordar las comunas

---

atención a la población juvenil”; así PaisaJoven tuvo una importante incidencia en las actuales políticas de juventud de la ciudad y en el desarrollo de los procesos de esta población.

<sup>63</sup> Los años 90 fueron muy sangrientos en Medellín, en particular para los jóvenes de los barrios más populares de la ciudad. Entre 1985 y 1995, Medellín fue testigo de 46.000 muertes violentas. De esas muertes, el 60% de las víctimas eran jóvenes entre 15 y 29 años. Paralelamente a esta violencia exagerada, iba creciendo alrededor de la juventud una imagen de desprecio, miedo, peligro por parte del resto de la sociedad. Para muchos, los jóvenes eran el problema, eran la violencia misma. Sin embargo, es en este ambiente pesado cuando se crean muchas organizaciones y corporaciones que agrupan a jóvenes en escenarios alternativos. De los 560.000 jóvenes de la ciudad, 9.000 se agrupan en 600 organizaciones juveniles, 90 instituciones desarrollan programas especialmente dedicados a ellos y 300 bandas de rock nacen. La ciudad expresa su voluntad de sobrevivir, y por otro camino diferente al de la violencia. Es lo que quieren destacar La Fundación Social y la Corporación Región cuando crean la serie de televisión Muchachos a los bien, transmitida por Teleantioquia, Telepacífico y Canal A entre 1.994 y 1.998. Cada capítulo – 40 en total – de 25 minutos pretendía hacer el retrato de uno, una o varios jóvenes de la ciudad que representara a la mayoría de la juventud de Medellín que había optado por el arte, el deporte, la literatura antes que las violencia y las armas, derrotando así también muchos prejuicios (Fuente: Corporación Región).

<sup>64</sup> En la misma línea de Rossana Reguillo y Carles Feixa, he optado por el término “culturas juveniles”, entendiendo estos movimientos en relación dialógica con el contexto, es decir, con el entorno social, político y económico. Por otra parte, considero que el término “tribus urbanas” de Maffessoli, si bien puede definir movimientos agrupados en torno a géneros musicales, tiene limitantes terminológicos, en tanto se asume a los grupos como una manifestación momentánea con sentimientos de nomadismo y socialidad.

(periferias), se constituyó en el contexto ideal para desarrollar un modelo de transformación ciudadana, basado en la idea de *la resistencia* a partir del arte y la cultura, que se ha venido posicionando como el discurso de *Unos* (las intuiciones) que lo promueven y de *Otros* (los jóvenes periféricos) que se lo apropian y lo practican.

Para comprender lo que está pasando hoy, con esos movimientos culturales que comenzaron sus procesos hace más de 10 años, es pertinente remontarse a las décadas de los 80s y 90s, cuando los jóvenes de los barrios ubicados en las comunas de los estratos socioeconómicos más bajos de Medellín, se vieron obligados a tomar una decisión: o se volvían sicarios o se inventaban una manera de “coger oficio” que no tuviera nada que ver con las actividades de las mafias locales. “Armar otro parche, comer callados”, dentro del barrio. Pero la ciudad no tenía las opciones de transporte actuales, de tal forma que salir de la comuna para buscar qué hacer en otros espacios no era una opción viable, y el territorio en su interior no tenía muchas alternativas para la juventud, tampoco había internet ni computadoras. Muchos jóvenes crecieron en los barrios periféricos sin “bajar a Medellín” (al Valle de Aburrá) hasta que fueron adultos.

Paradójicamente la violencia del narcotráfico sacó de diferentes formas a algunos de esos jóvenes de las comunas y les permitió conocer una ciudad de la que no se sentían parte y darse a conocer ante una ciudadanía que los consideraba ajenos: unos salieron para matar, otros para buscar un lugar diferente, y todos emergieron como un nuevo problema social. Con la oleada de violencia del sicariato, Medellín descubrió a un actor social que hasta entonces había pasado desapercibido, y que ahora no solo emergía, sino que además venía a cumplir un rol determinante en el imaginario de esta ciudad: era el malo, la encarnación de todas las desgracias de la urbe. Esto suponía un antagonico: el bueno, pero no porque hacia el bien, sino porque no hacia el mal; un sujeto tan débil que constituía “un (otro) problema social”: los buenos (no malos) eran los desocupados, irresponsables, desinteresados, sin identidad y además, en riesgo de volverse malos; los llamados *ni-ni*<sup>65</sup>. A medida que la ciudad descubría a estos nuevos actores tan molestos y

---

<sup>65</sup> Término que hace referencia a aquellos jóvenes que ni trabajan, ni estudian, el cual viene siendo cuestionado por autores como Rossana Reguillo. En su conferencia intitulada "La condición juvenil en la América Latina contemporánea: biografías, incertidumbres y lugares" esta autora indica que es necesario volcar la mirada de la sociedad a lo que ella denomina la precarización, que denota el descuelgue del sistema de estos jóvenes que cada vez tienen menores posibilidades de mantenerse atados aunque sea un poco a las instituciones de la modernidad, a las instituciones

se ocupaba en encontrar soluciones frente al problema de la violencia, algunos fueron encontrando también otras formas, en medio de los matices, para emerger, recorrerla y habitarla<sup>66</sup>.

En medio de ser el bueno o el malo, parecía posible ser otra cosa: músico, artista o futbolista<sup>67</sup>. Opciones que además les ofrecían a los jóvenes la posibilidad de pertenecer a un grupo, de identificarse con sus pares y hacerse diferentes. Primero fue el punk. La música y la estética de este género comenzaron a llegar a través de casetes mal grabados y de fotocopias en blanco y negro, por medio de “rutas de tráfico cultural”. Los punkeros “tradicionales” de Medellín explican que siempre se vestían de negro y blanco porque eso era lo que veían en la información que les llegaba impresa en fotocopias. *“Después, cuando llegó la parabólica, descubrimos las crestas de colores”*. La música se convirtió en la excusa para hacer algo, para “armar parche” y para ir al centro de Medellín, a otros barrios, así como en una estrategia para blindarse de los sicarios. Las primeras “bajadas” al centro y las primeras subidas a otros barrios, fueron para intercambiar casetes y hacer su propia música; *“nos metíamos en los peores barrios y nunca nos hacían nada. Nos íbamos a una esquina con una grabadora que sonaba muy mal a escuchar los casetes que traían otros parceros”*<sup>68</sup>. Gracias a esto, surgieron cientos de grupos de punk, con escasa calidad musical, de los que solo se mantienen unos cuantos.

---

del estado. Jóvenes que no estudian ni trabajan, que quedan por fuera de las posibilidades de educación y que por supuesto solo pueden aspirar a trabajos precarios, informales y desprotegidos de las dimensiones de la seguridad social. Estos son los llamados trabajos en 3D (dangerous, disagreeable, discomfortable) y son los que los jóvenes pueden ejercer. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=qLiZOUUqa\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=qLiZOUUqa_U). El día 3 agosto de 2.015.

<sup>66</sup> En 1.989 se crea en Medellín la Red Juvenil que propone promover el trabajo con jóvenes de comunas populares de la ciudad y así superar la estigmatización que sufrían, según la cual “todos los jóvenes son actores armados”. Al principio, no es una Red Juvenil que se crea sino varias Redes Juveniles para que se encuentren los jóvenes “buenos” de las comunas 1, 4, 8 y 13, agrupándose por zonas. La Red Juvenil se articula alrededor del derecho a ser objetores de conciencia y del antimilitarismo. En este sentido, propone cuestionar el servicio militar obligatorio y más precisamente la concepción que se hace de prestar servicio al país. ¿Hay solo una forma de prestar servicio al país? ¿Tiene que ser de forma militar? ¿No se puede prestar servicio a través del mundo asociativo civil? ¿Por qué no instaurar el servicio social comunitario, como lo propone el Colectivo de Objetores de Bogotá? Más allá del mismo servicio militar obligatorio, intenta reflexionar alrededor de las estructuras bélicas y prácticas autoritarias presentes en la sociedad colombiana y como abolirlas proponiendo alternativas.

<sup>67</sup> Futbolistas como René Higueta, artistas como Freddy Serna y escritores como José Alejandro Castaño, crecieron juntos, en el mismo barrio del alcalde anterior, Alonso Salazar, en la comuna 5 de Medellín, en una época que experimentó una de las peores violencias de la ciudad. Fredy y José Alejandro, cuentan que “bajaron” por primera vez a Medellín cuando entraron a estudiar en la Universidad de Antioquia; René Higueta bajó para jugar en el Nacional.

<sup>68</sup> (Carlos Bravo, “Caliche”, del grupo Desadaptadoz. 2.011. Comunicación personal)

Sin embargo, el movimiento que también surgió, se consolidó como una cultura juvenil fuerte, como una tribu urbana, arraigada, emblemática del Medellín de los 80s, que fue además la primera en aparecer en el cine nacional con Rodrigo D - No Futuro (Gaviria, 1998)<sup>69</sup>.

Vale la pena decir que durante los primeros años de la década de los 80s, no había una división muy clara entre metaleros, rockeros y punkeros; en general todos eran hijos de la llamada “Vieja guardia rockera”, también conocida como “Archivo”. Esto se dio hasta el año 1.985 cuando se realizó “La Batalla de las Bandas”, un concierto que se entiende como acto fundacional para la escena del rock en la ciudad, pues a partir de ese momento, no solo hay claridad frente al movimiento del punk, sino que además los rockeros se dividen entre “burgueses” y “subalternos”; y se dan ataques y atentados contra los rockeros burgueses representados por Kraken, mientras que los subalternos emprenden una carrera activista que se ocupa por denunciar en sus letras e intervenciones toda la violencia de la ciudad. Surgen trabajos titulados como “Medellín ciudad morgue” del grupo Bastardos sin nombre, “Atentado terrorista” del grupo IRA, “La ciudad podrida” que es un trabajo colaborativo entre diferentes grupos, entre otros.

Así pues el rock se desarrolló con una marcada diferencia frente al punk: el rock del Valle de Aburrá y el rock periférico. En el Valle de Aburrá las luchas eran otras: los jóvenes que comenzaron a hacer rock allí, contaban con una calidad de vida que no ameritaba luchas sociales y políticas. Entre ellos la búsqueda era por hacer música y tener un grupo, “un parche”, para escaparse de la familia y del colegio; para pensar una vida diferente y menos aburrida a la de sus padres. La mayoría de estos jóvenes estudiaron en los

---

<sup>69</sup> El Punk y el Hip Hop son los primeros movimientos culturales marcadamente juveniles, relacionados principalmente con clases trabajadoras. Ambos surgen hacia la década de los 70s entre los jóvenes pobres y marginados de dos ciudades centro del capitalismo, la modernidad y el vanguardismo: Londres y Nueva York. En Brasil el punk también llega en la década de los 70s, encontrando una escena del rock (*rock and roll paulista*) ya consolidada y un mercado de consumidores que le permitió instalarse entre los jóvenes periféricos, constituyéndose en uno de sus primeros movimientos culturales. Todo esto devino en un ejercicio de territorialización, desterritorialización y reterritorialización de esta cultura juvenil que se tomó la ciudad de otra forma. Hacia los años 90s llegó el proyecto del hip hop como la manifestación de una necesidad de expresión de la población negra y pobre, estrechamente relacionada con la cultura popular por la relevancia de la oralidad, los cantos, la crónica, y el baile, así como por las relaciones sociales basadas en la opresión compartida. Aparece pues como una estrategia de sobrevivencia y resistencia para los jóvenes negros, para sobreponerse a tendencias históricas de muerte, humillación y marginalidad. (Maia, 2014).

mejores colegios de la ciudad, se formaron en música, tenían instrumentos, podían ir de un barrio a otro sin riesgo de morir en el intento y no tenían que trabajar para vivir; ellos se dedicaron en su mayoría a comprender la industria musical e ingresar en esta, a producir festivales y consolidar el Teatro Carlos Vieco como el escenario del rock (burgués) en la ciudad. A mi modo de ver, esto explica en parte porque existe un rock de bandas reconocidas, con buena calidad sonora, que está circulando y cuyos integrantes viven de la música; y *otro* rock de la escena *underground* que no pasa por los medios masivos, que continúa haciendo música de forma “independiente”, y circulando en escenarios periféricos<sup>70</sup>. Entre estos últimos nacieron festivales que obedecen a una posición contestataria como el Antimili Sonoro<sup>71</sup> que surge a finales de los 90s, el Skanti Personal (ska en contra de minas antipersonales), *underground*, etc., y el Festival de Rock de la Comuna 6<sup>72</sup>, quizás el más reciente.

A través de la música empezó a producirse una transformación en los valores, en “la Cultura” que ofrecía Medellín y en la cultura del día a día; en las sensibilidades, en la forma de ser ciudadano, en las prácticas cotidianas que inventan las comunidades para desarrollar un espacio original de creatividad no subordinado al orden dominante (De Certeau, 1996); cambios visibles en el diario actuar y vivir en el barrio, en el hacer la

---

<sup>70</sup> No obstante, hay que decir que hoy en día, los rockeros están haciendo alianzas con músicos de tercera generación, del estilo “comunitario” (jóvenes líderes que crecieron al abrigo de comunidades comprometidas social y políticamente, y que luego se independizaron para jalonar procesos de emprendimiento y transformación cultural de abajo hacia arriba), y que además, gracias a las luchas de las dos generaciones anteriores están consiguiendo ingresar a otros espacios sociales e institucionales.

<sup>71</sup> El Antimili Sonoro es una toma del espacio público y un Festival Musical que nació bajo la convicción de la defensa de la vida humana y la promoción de la Resistencia Civil. Es un encuentro anual en donde se manifiesta el rechazo por la militarización de la sociedad y el servicio militar obligatorio. El 15 de mayo de 1.999, día internacional de objeción de conciencia, tiene lugar el 1er Festival Antimili Sonoro dentro de la campaña “Jóvenes de frente al milenio”, que proponía a los jóvenes cuestionarse sobre qué querían dejar atrás de este milenio, y qué querían impulsar para el nuevo. Fue muy un hito para la ciudad por varias razones: se desarrolló frente al cementerio universal de Medellín donde se encuentran todas las fosas comunes en las que están los cuerpos N.N.; por primera vez iban a tocar bandas de todos los géneros de música, desde punk hasta hip hop y rock y se logró traer una banda importante tanto en términos musicales como en términos de resistencia política, muy coherente con la propuesta antimilitarista: la banda argentina *Todos tus muertos*. Recuperado de: <https://www.rockombia.com/noticias/14-version-del-antimili-sonoro-medellin.html>; <http://www.mocionsoft.com/cartelurbano/el-antimili-sonoro-en-medellin>

<sup>72</sup> Este festival tiene origen en el barrio “El Picacho” de la comuna 6, son reconocidos por el evento: Toque de salida, toque por la vida, una serie de conciertos que empezaron a hacer en horarios de toque de queda impuesto por la policía y por los grupos ilegales. El objetivo era “encerrarse” en un lugar por fuera de la casa, donde podían estar para hacer y escuchar rock, como manera de rechazo a la violencia y retoma de los espacios públicos. Comunicación personal Ricardo Gómez, “Vito”. Marzo, 2.015.

política vecinal. Una nueva forma antipolítica de incidir, que en ese entonces pasó inadvertida, y que ahora es inevitable. Hoy los líderes del movimiento punk, así como los del hip hop, tienen reconocimiento en la ciudad y participación en la toma de decisiones sobre recursos públicos y ejecución de los proyectos del gobierno local, pero casi siempre como individuos<sup>73</sup> y muy pocas veces como colectivo. No obstante, antes de que esto ocurriera tuvieron lugar otras transformaciones, otras formas de emerger.

Paralelo al rock, en los 90s, comenzó a gestarse un movimiento de hip hop que como el del punk, nació en los barrios más deprimidos y conquistó escenarios de la ciudad vetados para los jóvenes de las clases bajas; escenarios como el de la moda, el de la producción/consumo cultural y el de la política, que antes estaban reservados a las clases media y alta, se vieron “invadidos” por la juventud periférica. Primero incursionaron en lo micro a través de las Juntas de Acción Comunal, las Asambleas Barriales y la toma de espacios comunitarios con los toques (conciertos), hasta llegar a lo macro en el Concejo de Medellín, el programa de Presupuesto Participativo o convertirse en la imagen de una marca internacional como Adidas y en la cara de un gran proyecto de ciudad como el de la transformación social. De la misma manera que ocurrió con el punk y los anteriores símbolos de la resistencia, el hip hop ha terminado por exhibirse a través de productos de consumo masivo y venderse como una moda, corriendo el gran riesgo de institucionalizarse, conseguir algunos objetivos y olvidarse del cambio. No obstante, estas transformaciones en los valores y las sensibilidades si redundan en cambios en la política, generando una racionalidad entre estas nuevas prácticas culturales y las formas de gobierno.

Desde los colectivos juveniles se trata de un proceso que se vislumbró cuando los jóvenes de las periferias congregados en su mayoría, alrededor de la cultura hip hop, comenzaron a conformar grupos de trabajo; desde la ciudadanía las transformaciones empezaron a gestarse gracias al agenciamiento de una iniciativa denominada “compromiso ciudadano”, en la que participaron algunos jóvenes y que buscaba, según

---

<sup>73</sup> El cantante de Desadaptadoz, un grupo de punk de Medellín de los 80s, fue el líder de uno de los programas de convivencia de la Alcaldía. El baterista de Nepentes, un grupo de rock, fue secretario de cultura de la gobernación de Antioquia, en el gobierno de Sergio Fajardo. Algunos líderes de movimientos han logrado llegar a instancias de poder y toma de decisiones, haciendo un reconocimiento público a labor de estos agentes, más no a la agencia como práctica.

sus propias palabras: “otra forma de gobierno municipal”<sup>74</sup>. Desde del año 2.004, se empezaron a generar “encuentros” entre los colectivos juveniles y las instituciones del gobierno local, específicamente a través del programa de presupuesto participativo y las asambleas barriales. A partir de la apropiación de esta herramienta, se puso en marcha un primer dispositivo: los festivales de hip hop en las comunas. Posterior a esta primera acción, algunos jóvenes ingresaron en espacios de participación como los Consejos Comunales<sup>75</sup>, en los que se toman decisiones sobre el uso de dicho presupuesto; gracias a esto, pudieron gestionar recursos para desarrollar otras prácticas culturales, generar espacios propios en los barrios, y a su vez, nuevas estrategias para incidir políticamente, a pesar de autodefinirse como “anti políticos”. Estaban practicando “una denegación política altamente política” (Beck, 1997, p. 9). Además de esto, comenzaron a participar de otros espacios y otros dispositivos como las becas de creación y los diferentes programas de estímulos de la Alcaldía. Quienes antes eran objeto del discurso y de las políticas, ahora eran (y son) los sujetos que se disputaban los presupuestos de los proyectos.

Así pues, una buena parte de los procesos organizativos de la juventud se han dado en el marco de esta transformación política de la ciudad; en este sentido muchos están determinados de cierta manera por los programas y las nuevas prácticas de gobierno. A medida que se empezaron a abrir los espacios de participación y las formas para la gestión de los recursos, los grupos de jóvenes fueron encontrando en estos la posibilidad de poner en marcha sus prácticas culturales. Por eso, bien podríamos decir que a pesar de que muchos jóvenes se han apropiado de los nuevos programas y han aprendido a gestionar los recursos, consiguiendo con esto establecer una relación con el gobierno local, no se ha dado un verdadero proceso de empoderamiento desde las bases; siguen dependiendo de dichos recursos. Han tenido una enorme ganancia en términos de “cercanía” y vínculos con la institucionalidad y esta es precisamente una de las condiciones que hace tan particular el caso de Medellín. En la ciudad los jóvenes han sido

---

<sup>74</sup> (Comunicación personal con Jehhico, cantante de hip hop y líder sociocultural de la comuna 13 de Medellín).

<sup>75</sup> El Consejo Comunal es un ente conformado por líderes comunitarios que pueden ser elegidos de dos formas: 1) Elección popular: por medio de las asambleas barriales, que se realizan cada año; de cada 25 personas que llegan a la asamblea, se elige un miembro de la comunidad que va al consejo comunal, 2) Aval de una organización: las organizaciones de cada barrio eligen un representante para participar en dicha instancia. Esta última es la forma más utilizada por los jóvenes para tener representación y voto en estos espacios.

capaces de establecer relaciones amistosas con actores de la institucionalidad y generadores de opinión; llaman al alcalde de turno, al secretario de cultura, a los funcionarios públicos; los invitan a los barrios, a hacer parte de sus prácticas culturales y a escuchar sus demandas. Han conseguido hacerse más visibles mediante su propia espectacularización y ciertas características “innatas” que reúnen, como la herencia patrimonial, la condición de vulnerabilidad y el liderazgo, convirtiéndose en los casos emblemáticos para ilustrar este proceso de transformación que experimenta la ciudad. Pero con esto, han perdido autonomía, han institucionalizado las prácticas, han caído en la sujeción cultural y son cada vez más dependientes de los estímulos oficiales.

## 2.2. Cultura como recurso para la sujeción

*El recurso al capital cultural es parte de la historia del reconocimiento de los fallos en la inversión destinada al capital físico en la década de 1.960, al capital humano en la década de 1.980 y al capital social en la de 1.990. Cada nuevo concepto de capital se concibió como una manera de mejorar algunos de los fracasos del desarrollo según el marco anterior (Yúdice, 2002, p. 28).*

George Yúdice introdujo hace algunos años una noción que entiende la cultura como recurso en el sentido amplio del término y que ha sido muy bien recibida por quienes estudian el campo cultural; resulta bastante apropiada para comprender una serie de procesos sociales, económicos y políticos, que vienen ocurriendo en nuestros tiempos a partir de la explotación de la cultura. En gran medida esta noción tiene que ver con el desarrollo del capitalismo cultural, con los derechos de propiedad intelectual y la mayor distribución de bienes simbólicos en el comercio mundial. Al mismo tiempo, con la nueva división internacional del trabajo cultural (Miller & Yúdice, 2002), las formas de producción colaborativa y el modelo neoliberal; con la reducción de los gastos estatales para las actividades de la cultura y el arte sin ánimo de lucro, que consiguió todo lo contrario a lo esperado: en lugar de aniquilarlas, se convirtió en su condición de continua posibilidad (García Canclini, 1987).

De la modernización y burocratización de los estados, pasamos a la valorización de los recursos humanos, al fortalecimiento de la solidaridad en la sociedad civil, a la riqueza

innata de las comunidades desde su cultura (Yúdice, 2002). Cambiaron los modelos de desarrollo, y en el universo de la política y el gobierno aparecieron las preguntas por las bases culturales. Y con esto, la noción de *cultura* cambió. Dejó de ser distinción (Bourdieu), dejó de ser también, un modo de vida (Williams) y se convirtió en el mayor recurso de los individuos y las poblaciones; en la reserva disponible (Yúdice, 2002). Ahora bien, hoy en día, ese capital cultural con el que nacemos todos (la etnia, el origen, las costumbres, la identidad, etc.), vuelve a ser el sustento de la distinción y el modo de vida del presente. En el caso de las periferias de ciudades latinoamericanas como Medellín o São Paulo, aspectos como la etnia o el lugar de origen, son determinantes a la hora de distribuir los apoyos para la juventud; la cultura expresada como diversidad, constituye una de las mayores riquezas de los individuos, las comunidades y los países, especialmente los llamados “en desarrollo”. La multiculturalidad es hoy signo de distinción. La “igualdad” y la “homogenización cultural”, puede ser considerada una de las mayores pobreza de nuestro tiempo. Así pues, la nueva episteme es la de la diversidad cultural.

La cultura entendida como recurso, abarca pues diferentes nociones ya muy conocidas: la de *alta cultura* que se torna un recurso para el desarrollo urbano del museo contemporáneo; la de las industrias de los *mass media*, sobre todo las concernientes al entretenimiento y los derechos de autor (Yúdice, 2002); pero además de eso, la de los rituales, las prácticas estéticas cotidianas, la de las manifestaciones como canciones, cuentos populares, cocina, costumbres y otros usos simbólicos, que son movilizados también como recursos en el turismo, en la promoción de industrias que explotan el patrimonio cultural y en un ejercicio de marketing social en el que se “pone en venta” la identidad, en clave de diversidad como producto cultural. Así pues, “la cultura” que muchas poblaciones han elegido (o les ha tocado) para gestionar, entre estas, algunos movimientos juveniles de periferia, tiene que ver en parte con la cultura antropológica (la de las prácticas cotidianas) propias de su etnia u origen, con unas tradiciones inventadas, pero también, con unos activos culturales dados por el contexto urbano, por ese territorio hostil, inhabitable que impulsa a la juventud a construir “una base”, una *comunidad como refugio*, así como por sus propios universos de posibilidades, condiciones o situaciones que se hibridan con diferentes formas de cultura, como la de masas y que resultan en un ejercicio complejo, impredecible, variable, en el que los *traficantes culturales* transitan por múltiples identidades y hacen transacciones con sus activos.

Bajo esta lógica de “cultura como recurso” y la “episteme de la diversidad”, nacieron las nuevas constituciones de algunos países latinoamericanos y las políticas culturales que se inventaron la gestión de este capital entre las décadas de los 80s y 90s; ciudadanos y gobiernos comprendieron que en la cultura estaba la veta de ingreso al presente, que a partir de la explotación de este recurso se podrían desarrollar otros capitales necesarios para ingresar al sistema mundo. De ahí que su administración se haya convertido en tarea central de los dirigentes de estas carteras; que su reconocimiento haya pasado a ser el reto de la ciudadanía, que el patrimonio cultural llegará a ocupar los primeros lugares de interés desde una perspectiva de la salvaguardia para la explotación y que se priorizara la inversión sobre esta (la cultura) cuando garantizara réditos. La pregunta obligada que acompaña todos los proyectos culturales es: ¿Cuál y cuánto es el retorno?. En primera instancia esto resulta fácil, la cultura como activo no tiene costo, siempre será atractiva y conservará un aura de “bondad”; tiene las características del don<sup>76</sup>, dicho de otro modo, genera un retorno simbólico que es positivo, pero si además es capaz de generar un retorno económico y político, cuantificable, mucho mejor. Sin embargo, afirma Yúdice:

El modelo del financiamiento cultural debe limitarse a segmentos específicos de la cultura porque la demanda de recursos es grande y porque solo serán financiados aquellos proyectos capaces de producir rédito [...] la cultura por la cultura misma, cualquiera sea ésta, nunca será financiada, a menos que proporcione una forma indirecta de ganancia (Yúdice, 2002, p.29).

Ahora bien, paralelo a las políticas culturales de la gestión, fueron emergiendo una serie de propuestas colectivas y prácticas culturales de las que hemos hablado anteriormente, impulsadas por algunos grupos poblacionales tradicionalmente marginados del escenario de lo público, entre estos los jóvenes de las periferias de las ciudades latinoamericanas. Buscaban ejercer su ciudadanía, acceder a diferentes derechos, aumentar sus capitales y

---

<sup>76</sup> El don es un fenómeno de cohesión y de dinamización del grupo y por tanto un fenómeno social, ya decía Mauss (2009) que es un fenómeno social por excelencia y lo es porque se encuentra presente en los intercambios sociales, de producciones y distribuciones, donde además confluyen diversas instituciones: jurídicas, morales, económicas, políticas, religiosas, estéticas y de morfología social.

ser reconocidos socialmente, a partir de una serie de prácticas urbanas, que empezaron a ser mezcladas con sus riquezas “ancestrales”; riquezas, vale decirlo, que en muchos casos vienen siendo construidas a partir de una tradición inventada (Hobsbawm & Ranger, 1983). En algún momento que fue afortunado para ambas partes (los movimientos juveniles y los gobiernos) las políticas y las prácticas se encontraron; las políticas buscaban en parte, impulsar el ejercicio de la participación ciudadana de la juventud por medio del fomento a la creación y producción cultural, siendo este el escenario más cómodo para esta población. Los movimientos buscaban financiación para poner en marcha sus prácticas y su producción simbólica. La cultura de los jóvenes periféricos podría producir los réditos que necesitaba la institucionalidad: réditos sociales. De esta manera, los ejercicios de gestión cultural que se vienen desarrollado a partir de estas políticas, entendiendo la gestión como una herramienta para conseguir los recursos económicos y materiales para la producción simbólica, se constituye uno de los principales dispositivos de diálogo e interacción entre la juventud y el estado, entre las prácticas culturales y las estrategias de gobierno.

No obstante, si bien es cierto que los ejercicios de política pública que fomentan la gestión cultural, le abrieron un escenario de participación a la juventud de las periferias, y le han permitido a algunos movimientos desarrollar importantes procesos de producción simbólica, logrando en algunos casos ingresar al mercado cultural o producir algunas transformaciones en el territorio, estos mismos ejercicios no permiten generar los cambios sociales que se suelen demostrar como uno de los mayores resultados de dichas políticas: la paz, la reconciliación, la inserción laboral; mucho menos la autonomía económica o el empoderamiento socio-político. Por un lado, en general se trata de ejercicios que obedecen a lógicas políticas tradicionales, en las que la juventud no logra emerger como sujeto político autónomo, pero tampoco consolidarse como artista, pues se trata de ejercicios de financiación poco competitivos que los conducen a círculos viciosos en los que los jóvenes son beneficiarios de los gobiernos, y a su vez, el gobierno es beneficiario de ellos gracias a la explotación de su imagen, a muy bajos costos. Estas políticas se limitan a fomentar la creación y producción de bienes simbólicos, que el mismo estado “compra” para darle contenido a sus agendas culturales. El gobierno crea y sostiene un banco de “artistas” que cumple con tres funciones fundamentales: la distribución de recursos de forma democrática mediante las convocatorias de estímulos, la producción de una agenda cultural propia, y la atención a una población con constantes

demandas. Esto a su vez le permite al mismo gobierno alcanzar otros objetivos: fortalecer el discurso de la transformación social a través de jóvenes que están cambiando las armas por la cultura y mantener a estos jóvenes “bajo control”, al tiempo que ellos se sienten autónomos al gestionar los recursos y realizar las prácticas que prefieren. ¿Ganan todos?.

En un primer momento estos ejercicios sirven para que los jóvenes ingresen a un escenario público y tal vez económico, por la veta de la cultura; para que aumenten su capital político y social, su capacidad de incidencia, mejorando al mismo tiempo sus condiciones de vida. Lo problemático es que se quedan allí circulando, produciendo con recursos del estado, para venderle al mismo estado, consiguiendo con esto, en parte la institucionalización de las prácticas culturales y de los discursos; terminan obligados a responder ante las demandas y los imaginarios de los gobiernos, mediante los términos de referencia de las convocatorias. De tal suerte que, en el caso de la producción cultural, esta no alcanza los niveles competitivos que el mercado le exige, y en el caso de la incidencia política, los jóvenes terminan cooptados por las estructuras tradicionales y el clientelismo para poder gestionar los proyectos. ¿Hasta dónde debería llegar el impulso de estas políticas? ¿Qué se debería subsidiar desde el estado y que se debería dejar en manos de los individuos o del mercado?. Envolver a los jóvenes en las dinámicas de las políticas de estímulos, favorece que discursos como el de la resistencia, la disidencia y la contracultura, queden presos de los discursos hegemónicos como el de “el arte como herramienta de transformación social”, bastante mediáticos, pero al final vacíos de contenido. Más aún, a que los discursos y las prácticas de los jóvenes, pasen a ser formas hegemónicas legitimadas por el propio estado, como ocurrió con el discurso de la resistencia y el hip hop, hasta perder su capacidad para transgredir el statu quo.

Martín Barbero (1996), expresa este juego de manera precisa:

La hegemonía nos permite pensar la dominación como un proceso entre sujetos, donde el dominador intenta no aplastar, sino seducir al dominado, y el dominado entra en el juego, porque parte de los intereses del dominado han sido dichos por el discurso del dominador (p. 52).

En este sentido, es que cabe preguntarse por la capacidad de los dominados para revertir esta lógica; por la capacidad performativa de los tráficos culturales, entendidos como una práctica no institucionalizada, capaz de dislocar los centros de poder y dominación, precisamente porque se sale de toda regulación, porque no encaja en ningún patrón, porque le permite a los traficantes culturales establecer cualquier tipo de relaciones, cambiar de lugar, de identidad, transitar, sin generar rupturas o traumatismos. Si realmente los tráficos culturales pueden llegar a ser el camino para salir de la lógica de gubernamentalidad donde la cultura opera como recurso para la sujeción, y encontrar líneas de fuga para producir un verdadero cambio social. Así mismo, cabe preguntarse, si existe alguna posibilidad de establecer un diálogo horizontal con las políticas culturales existentes, o si definitivamente es necesario hacer un ejercicio independiente, que a su vez genere otras formas de política desde las bases. Yúdice (2002) argumenta que sin una respuesta institucional, las acciones de estos movimientos no tienen trascendencia, sus demandas no entran en las agendas y sus ejercicios se quedan en simples prácticas culturales que no conducen a algún cambio.

Hay agencia en la medida en que un individuo o grupo hacen suya la multiplicidad de lugares de encuentro a través de los cuales se negocia la iniciativa, la política, etc. Pero la orquestación y la negociación exigen mantenerse firmes frente a la cooptación. Y en vez de una acción frontal contra una sola fuente de opresión, conviene operar en una variedad de organizaciones. (Yúdice, 2002, p. 195)

No obstante, en muchos casos los movimientos encuentran respuestas que condicionan y controlan la producción de las identidades, la producción simbólica y cultural; en este sentido, tampoco puede haber una trascendencia porque los procesos que eran autónomos se institucionalizan.

La institucionalización de las prácticas y la sujeción de algunos jóvenes a partir de una gubernamentalidad cultural, tiene su origen en el orden neoliberal que predominó en la mayoría de países latinoamericanos en la década de los 90s y que sigue siendo el marco de las primeras políticas públicas en lugares como Colombia. Las políticas de la cultura debieron ser pensadas a partir de un criterio económico, de utilidad, que les permitiera a los actores culturales autoproducirse y generar formas de emprendimiento cultural que garantizarán su sostenibilidad. Las demandas se concentraron en el desarrollo de la

dimensión económica de la cultura, así no solo todo se volvió cultural sino que todo se volvió susceptible de ser empresa. En este sentido, las prácticas culturales juveniles que se vinculan hoy con los gobiernos están determinadas por las mismas políticas públicas de la gestión cultural, que evidencian una profunda confusión al pretender que toda manifestación cultural genere réditos económicos, devenga en emprendimiento cultural, y al mismo tiempo propicie la cohesión social y la salvaguardia del patrimonio ¿Deberían terminar todos los proyectos culturales de la juventud en ideas de emprendimiento? O ¿Deberían todos los procesos de juventud que parten de la cultura ser siempre financiados por los estados? ¿Tendrían que tener todos como mandato la acción política, la salvaguardia del patrimonio y la diversidad? Ni lo uno ni lo otro. Ahora bien, si desde las políticas no existe una línea clara entre lo que debería ser subsidiado y lo que debería ser gestionado y rentable en términos de cultura, y en general no hay una posición definida frente a lo que debería ser independiente de las mismas políticas ¿Cómo se le va a exigir a los movimientos que hagan la diferenciación, cuando existe una necesidad de recursos económicos, pero sobre todo de reconocimiento social y la producción cultural parece garantizarlo? Tampoco se trata con esto de culpar a las políticas cuando los procesos pierden el rumbo, y negar la autonomía de los movimientos para decidir su vocación, pero sin lugar a dudas, las políticas de estímulos favorecen la transición, más no la consolidación de los movimientos entre escenarios del emprendimiento y escenarios sociales, transiciones que en sí mismas no siempre son tan positivas.

Una de las hipótesis que se busca poner a prueba a través de esta investigación, es aquella que considera que pese a que algunos de los movimientos juveniles de las periferias latinoamericanas pretenden hacer una acción política y social diferente, autónoma y en el fondo pretenden “cambiar su mundo” a través de sus prácticas culturales, tienen que enfrentarse a políticas diseñadas para una administración del sector y una gestión del recurso, que los conduce inevitablemente a la producción de bienes y servicios culturales, “vendibles”, para mostrar resultados tangibles (réditos) y por medio de esta producción, acceder a un escenario de mercado cultural, que termina distrayéndolos de su propósito original: muchos terminan o quieren terminar siendo artistas reconocidos, pero finalmente acaban como traficantes de proyectos. Es decir, las políticas condicionan las prácticas, las controlan. En este sentido, habría que entender no solo la incidencia que tienen las prácticas culturales de los jóvenes en el ámbito político, su capacidad de negociar y sus posibilidades de performatividad, como se sugiere en la

pregunta de investigación, sino también qué incidencia que tienen las políticas de la capitalización de la diversidad, en esta “explosión” de colectivos de jóvenes que se autoproducen desde la cultura, y qué resultados pueden tener los tráficos culturales cuando lo que se pretende es la emancipación. Dicho de otro modo, ¿Cómo aprovechan los jóvenes “su diferencia” para venderse, acceder a los recursos y ejercer su ciudadanía? ¿Cómo se relaciona esto con el discurso de la resistencia? ¿Es reemplazado el estereotipo del joven criminal por el del joven artista, para abordar a la juventud desde lo público? ¿Es esta una forma de institucionalizar las prácticas políticas y culturales de los jóvenes?

Esta relación perversa entre las políticas y prácticas culturales, mediada por la inminencia de la gestión de la “cultura como recurso”, tiene grandes implicaciones en la construcción de las identidades juveniles y el desarrollo de las mismas prácticas. Los jóvenes periféricos se están viendo forzados a “hacerse” diferentes y ejercer su ciudadanía desde la cultura, para ser reconocidos como sujetos políticos y sociales; en este sentido, las políticas públicas culturales se están convirtiendo en otra forma de gobernar a los ciudadanos en el marco de una sociedad de control, manteniendo bajas “las defensas sociales”.

Me interesa problematizar aquí el hecho de que esas políticas de la gestión que propician la sujeción, se apropian de una noción de cultura como recurso, amplia y plural, que se construye a partir de la combinación de todas las formas de cultura, articuladas con unos contextos y que tiene que ver con los usos políticos de la misma, con la capacidad performativa de las prácticas y de las políticas culturales, también con una idea de desarrollo moderno ligada al desarrollo económico. En contraste, desde los tráficos culturales se trata de entender la cultura propia como un capital inicial, cuyo valor está determinado por la diversidad, por la capacidad de autogestión de los individuos y las comunidades para producir capital político y social, para generar sus propios ecosistemas o “arranjos productivos culturales” y con esto procurar la emancipación; es decir, hablamos de **la cultura como activo**. La cultura se comprende como algo que todos poseemos (bienes, derechos y otros recursos), que puede generar beneficios o rendimiento económico o convertirse en otros medios líquidos equivalentes, esto es: en derechos de salud, vivienda, educación, en circulación, en visibilidad, en reconocimiento, en discos, en conciertos, en participación en espacios de toma de decisiones, en la posibilidad de

borrar fronteras de clase o fronteras económicas. Son los activos culturales de la diversidad los que ponen en un mismo set de grabación al alcalde, a un líder de periferia, al cantante de moda, y al académico que los estudia: a unos porque los tienen, a otros porque los desean. En ese escenario, la jerarquía se establece a partir de esos activos.

En este orden de ideas, para muchos individuos y movimientos, ubicados en las periferias de las ciudades latinoamericanas, carentes de capital económico, político e incluso social, la cultura en el sentido antropológico, es decir, la de todos los días, pasó a ser el mayor y casi el único activo, capaz de generar riqueza y desarrollar los otros tipos de capital. A partir del desarrollo de su dimensión sociológica<sup>77</sup>, intentando llegar a su vez al desarrollo de la dimensión económica, las poblaciones periféricas buscan llegar al centro. Se trata de sacarle el mayor rédito posible a la etnia, a la identidad, a los usos y costumbres, y con esto ampliar la capacidad de incidencia de los traficantes culturales en el contexto urbano, en el territorio específico. Ese desarrollo “integral” de los activos culturales tiene que ver con una certeza de que en esos activos se encuentran las posibilidades de ingresar al sistema/mundo (Wallerstein, 1997). En este sentido, las prácticas culturales experimentan cambios muy significativos; se mezcla la producción cultural de la cotidianidad con la acción política: un concierto, una toma barrial, un sarau, la celebración de la afrocolombianidad, son eventos culturales en los que se reafirma la identidad, se accede al espacio público y se resignifica el capital simbólico de una comunidad; más allá de la expresión cultural hay un discurso de auto-reconocimiento como agentes sociopolíticos del cambio. Así, la batalla por los derechos (económicos, políticos, culturales) se da en el escenario de la ciudadanía cultural. Es así que el barrio, el territorio, las condiciones socioeconómicas, y lo que antes era motivo de exclusión, pasan a ser componentes fundamentales para la construcción de la identidad, para darle sentido a la lucha, para desarrollar los capitales.

Así pues, pierde sentido ese lugar común que afirma que los “jóvenes son desarraigados, apolíticos y desinteresados”, a la juventud sí parece interesarle la participación del mundo

---

<sup>77</sup> Categorización hecha por José Joaquín Brunner, y retomada por Isaura Bothelo (2001) la cual resulta muy útil a la hora de pensar las políticas culturales. La dimensión antropológica de la cultura hace referencia a la producción simbólica y material, que se produce a partir de la interacción de los individuos en la vida cotidiana. Por su parte, la dimensión sociológica no se constituye en el ámbito de la cotidianidad del individuo, sino en un ámbito especializado; es una producción elaborada con la intención de producir unos significados y llegar a un público específico, a través de medios de expresión especializados.

que habita; con intenciones de cambiarlo o no, de ingresar o desmarcarse, sus lógicas de acción y de consumo, dan cuenta de ese deseo. Con sus luchas comienzan salir de su “pequeño mundo” y a entrar a la gran aldea global, comienzan a encontrar un lugar, a hacer parte de; bien sea para permanecer allí, bien para intentar modificar lógicas desde adentro. Sin embargo, en ocasiones, la entrada al “mundo de la vida” y la apropiación de las políticas de la gestión, implica una negociación tan ardua, que algunos terminan por ceder y prefieren permanecer en un cómodo lugar de visibilidad. En otros casos, las posibilidades que ofrece el mercado cultural resultan tan atractivas, que los intereses sociales y políticos se diluyen en medio de la fama. La mayoría de los movimientos culturales de periferia comienzan su ingreso a ese sistema (que tanto rechazan y critican) a través de las políticas culturales de estímulos que les ofrecen un capital semilla para emerger en forma de escuela, de producción musical, de puesta en escena, de la valorización de sus activos; una vez entran allí las prácticas se desarrollan por medio de proyectos, de tal suerte que los movimientos se sumergen en el profundo mar de la gestión, en el que tienen que escribir y gestionar un proyecto y después un informe, uno detrás de otro, para permanecer vivos. De esta manera, sus acciones terminan siendo tácticas para llenar de contenido las convocatorias públicas. Así las cosas, los derechos de los activos culturales pasan a ser propiedad de las políticas públicas, de las instituciones, del Estado, y los movimientos terminan siendo “sus contratistas” o simples operadores de proyectos.

Entre los años 2.011 y 2.012 la agrupación Son Batá participó de numerosas actividades que hacen parte de la cultura del entretenimiento y el espectáculo, como el concierto de los Red Hot Chili Peppers, el reality show de Marc Anthony y JL y los premios Shock; al mismo tiempo en actividades que celebran el patrimonio inmaterial como el Festival Petronio Álvarez, y en diversos espacios de participación política y ciudadana. De otra parte, la Agencia Popular Solano Trindade en Brasil, participó en diferentes programas de televisión, uno de sus grupos musicales realizó giras musicales por todo el país, participó en la XXX Bienal Internacional de Arte de São Paulo, desde donde coordinó e intervino en diferentes actividades para tomarse el espacio público y hacer un ejercicio de participación ciudadana. De alguna manera cada uno de estos espacios responde bien a las lógicas del mercado, bien a las de la política, bien a las del marketing social. La pregunta sería entonces, ¿Después de ingresar en cada uno de estos espacios, qué ocurrió? ¿Hasta dónde llega la capacidad de incidencia de estos movimientos, una vez

ingresan al mercado cultural y a la escena política? ¿Deberían escoger un solo camino, o transitar por los diferentes universos? ¿Logran, estando allí adentro, transgredir las normas, o por el contrario, se adaptan a estas?

Podría decirse que bajo estos esquemas de participación ciudadana alternativos, de emergencia sociopolítica, la juventud periférica ha encontrado su estrategia política y podrán creer que han llegado a lo que Foucault denominó el “umbral de modernidad”: aquel momento en que “una sociedad alcanza cuando la vida de la especie apuesta sus propias estrategias políticas” (Foucault, 1998). Algunos gobiernos parecen haberlo entendido y han sabido aprovecharlo, promoviendo una serie de programas (estrategias) desde el enfoque de gestión cultural que le permiten a la juventud participar, actuar e intentar incidir, dentro de unos márgenes controlables. En este sentido, si hemos dicho que la identidad y su reafirmación, son los sucedáneos de la comunidad, la condición de posibilidad de “un mundo mejor”, de ejercer la ciudadanía cultural, los derechos, y el reconocimiento a existir socialmente; la conducción de la construcción de la identidad, equivale hoy al control cultural o a la política cultural. De ahí que sean las propias políticas culturales las primeras en legitimar y validar discursos como el de la resistencia y la contracultura; de favorecer prácticas para la “construcción de la identidad juvenil”, de permitir que el activismo cultural de los grupos identitarios sea facilitado, en parte, por la legislación y el debido proceso (Yúdice, 2002).

### **2.3. Las políticas culturales de la gestión**

Teixeira Coelho en su Diccionario Crítico de la Política Cultural (2009), afirma que esta es tan antigua como el primer espectáculo de teatro para el que fue necesario obtener una autorización previa, contratar actores o cobrar la entrada. “Tan antigua como Grecia, como el Imperio Romano, como el Renacimiento y la Revolución Francesa” (p.1). Varios autores, coinciden en ubicar su nacimiento o por lo menos el momento fundacional de la “institucionalización” de la cultura, a finales de los años 50 del siglo pasado, cuando Marcel Malraux, creó el Ministerio de Cultura de Francia (Calabre, 2007). Según Philippe Urfalino, lo que ocurre en la Francia de esa época, es la “propia invención de las políticas culturales”, al menos, como son concebidas en el mundo contemporáneo por agentes públicos y especialistas (Urfalino, 1997, citado en Coelho, 2009). Políticas que son creadas en espacios de convergencia y coherencia, entre las representaciones del papel

del estado en la relación con el arte y la cultura, y la organización de una intervención pública que tenga subyacente un mínimo de acción del poder político (Calabre, 2007).

De acuerdo con García Canclini (1987), en América Latina se pueden explorar formas de políticas culturales desde la colonia, que permiten comprender cómo se construyeron a través de sistemas orgánicos de acciones culturales, diferentes tipos de hegemonía política; no obstante, la fórmula *política cultural* es bastante reciente en el continente. Es entre los 70s y 80s, cuando en América Latina el tema de la gestión y la administración de la cultura, entra en el debate de políticos y de científicos sociales, consiguiendo que las naciones encaren la creación de Ministerios, planes y programas y es en esta misma época cuando desde la UNESCO se empiezan a dar las conferencias y congresos que buscaban marcar el norte de los gobiernos para dicho campo.

El contexto en el que surgen estas políticas, está determinado en la mayoría de los países latinoamericanos por los cambios ocurridos en las formas de gobierno propios de las décadas de los 80s y 90s; primero por el modelo neoconservador que disminuye las posibilidades del crecimiento cultural al reducir los fondos de fomento, investigación y producción, y luego, por el modelo neoliberal, que dejó a la cultura en manos del mercado. Bajo este panorama la cultura requiere de modelos de financiación, explotación y administración que le permitan sobrevivir; precisa ser gestionada. Sumado a esto, el mundo empezó a reconocer los fracasos de los modelos productivistas que regían la planificación del desarrollo; la crisis socioeconómica evidenció la incapacidad de las soluciones estrictamente económicas o políticas para abordar las problemáticas sociales. Se aceptó que el desarrollo no es solo material, que la producción simbólica es fundamental para generar sentido en las sociedades; la música popular, el imaginario de la vida cotidiana, los usos y costumbres, adquirieron una relevancia sin precedentes (Coelho, 2009; García Canclini, 1987). Las culturas tradicionales dejaron de ser un “obstáculo para el desarrollo” y por el contrario, se reconoció que materializan la tan apreciada diversidad cultural, convirtiéndose en posibles centros de desarrollo “sostenible” a partir de estrategias como el turismo cultural. Sin embargo, “en el momento en que comprendemos mejor el papel que la cultura puede cumplir en la democratización de la sociedad estamos en las peores condiciones para desarrollarla, redistribuirla, fomentar la expresión y el avance de los sectores populares” (García Canclini, 1987, p.26). La cultura que se comienza a gestionar en América Latina es la de los activos

patrimoniales de la diversidad, que más adelante, le darán vida a las culturas híbridas; en este sentido, se crean políticas orientadas a promover su desarrollo desde una perspectiva de organización social, con resultados previsibles. A esta perspectiva debieron adaptarse las propuestas de los movimientos culturales que querían acceder a recursos: formalización y organización, fueron los marcos en los que se intentó (y se sigue intentando) acomodar los proyectos (Bothelo, 2001).

Ahora bien, en occidente a lo largo del siglo XX, pero con mayor énfasis en las últimas tres décadas, las políticas culturales han tenido un creciente protagonismo y han alcanzado su consolidación. Es hora quizás de evaluar y replantear algunos de los modelos y esquemas de encuadre. Hoy en día, las sociedades enfrentan una serie de transformaciones en los sectores económicos, políticos y culturales, que están determinando el desarrollo de los países y las comunidades. La escasa disponibilidad o la concentración de recursos de todo tipo (materiales y naturales), cuestiona la manera en que los hemos explotado y distribuido y nos conduce, necesariamente, a plantearnos nuevos modelos y fuentes de explotación, así como una redistribución de los diferentes capitales (económico, social, político, cultural). En este sentido, los países están buscando alternativas que sirvan como motor de su desarrollo económico en otro tipo de recursos no agotables, que además generen externalidades positivas; es decir, que no generen daños ambientales, que se puedan explotar de forma permanente y que además generen valor y riqueza. Esto es: el recurso intelectual, el conocimiento y la cultura. Es así que la política cultural, se convierte, como bien señala Yúdice (2002), en un factor visible para repensar los acuerdos colectivos; en una herramienta que une lo que en la modernidad pertenecía a la emancipación (política) por un lado, y a la regulación (cultura) por el otro; en el instrumento para usar el recurso (la economía) para resolver todo tipo de problemas de las comunidades.

Desde nuestros gobiernos se propusieron unas políticas públicas para el sector<sup>78</sup>, que están enfocadas en el circuito organizacional del mismo, en las demandas profesionales, institucionales, políticas y económicas; es decir, políticas que buscaban el desarrollo de la dimensión sociológica de la cultura, del aparato burocrático, de la producción cultural

---

<sup>78</sup> Luzia Ferreira (2009), hace una interesante diferenciación entre la política pública para cultura y la política pública de cultura, siendo esta última construida desde la ciudadanía, por tanto, un tipo de política en la que resulta fundamental comprender el papel del gestor.

especializada, y de sus resultados económicos (Bothelo, 2001). Pero al mismo tiempo, los programas y estrategias se encargaron de sobrevalorar, principalmente desde el discurso, los activos de la cultura antropológica, porque en últimas, en muchos casos era lo que había; sigue siendo lo que hay. Todo esto ha devenido en una confusión entre la importancia de valorizar el patrimonio inmaterial y la cultura cotidiana, y al mismo tiempo la necesidad de generar riqueza, o al menos sustento desde las prácticas culturales. En todo caso, la cultura ha pasado a ocupar un lugar importante en la construcción de los nuevos modelos de desarrollo; este papel central le ha permitido a las políticas culturales entrar en relación con otras políticas públicas (sociales, económicas), de las sociedades contemporáneas, dando origen a políticas intersectoriales.

Reconociendo que las políticas culturales han estado determinadas por estas complejas relaciones entre el estado, la sociedad y la cultura, encontramos que en los años de modernización y burocratización de los estados, cuando la cultura era apenas concebida como un dispositivo de entretenimiento para el pueblo, quizás la figura más representativa de lo que podría entenderse como una política pública para la cultura era el *animador cultural*, una figura encargada de mostrarles a los demás que hacer con su tiempo libre. Con las modificaciones en los modelos gubernamentales, el término animador pronto fue reemplazado por el de *agente*<sup>79</sup> y *acción cultural*, correspondientes a tiempos más políticos e ideologizados (finales de los 60s), y por supuesto, con una visión mucho más instrumental de la cultura. Más adelante se habló de *mediación cultural*, adoptando una posición supuestamente más neutral, en la que la figura del mediador, era simplemente un puente entre los registros de la vida cotidiana (cultura antropológica) y los registros de la creatividad estética (cultura sociológica). En los años 80s, comienza a emerger una figura que se consolida en los 90s y pervive en nuestros días, que encarna el modelo económico y político de la época: el *gestor cultural*, un profesional capacitado para dominar todo lo que el nuevo universo de la administración de recursos y posibilidades pedía. Emprendedor, autónomo, independiente, con excelentes relaciones en los diferentes sectores (Canclini, 1987).

---

<sup>79</sup> La definición clásica de agente cultural es la de intermediario cultural; ese personaje que sin ser necesariamente un productor cultural interviene en la administración de las artes y de la cultura, propiciando las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales (Coelho, 2009). Uno de los objetivos principales de esta investigación, es complejizar y llenar de contenido este término, al concebir la agencia cultural, como una práctica que permite el ejercicio y la participación de los ciudadanos, por medio de la cultura.

La gestión cultural era algo de los nuevos tiempos de aceleración del papel de las finanzas en el mundo, del ascenso definitivo del ejecutivo, del administrador y del corporate man, del desarrollo ampliado (sustentable o no), de la globalización y, en especial, de recurrir a la cultura como motivo para la expansión económica y la promoción de la paz y del entendimiento de los pueblos – que, como se sabe, es, antes que nada, el mejor promotor de los negocios (Coelho, 2009, p. 10).

Pareciera que con la imposición de la figura del gestor y la consolidación de la gestión cultural, no hay mayores cambios en el ámbito de las políticas culturales en los últimos años, de lo que se puede deducir una escasa comprensión de la complejidad de los fenómenos culturales. Desde hace más de dos décadas asistimos a un proceso de domesticación de la cultura, gracias al descubrimiento de su importante rol en la generación del desarrollo económico y por tanto, humano; en la construcción de la paz y la reafirmación de la diversidad. El desconocimiento de la complejidad latente, y a veces patente, de innumerables fenómenos culturales, llevó a ver en la cultura sólo su potencial de apaciguamiento, de conformidad, de control (Coelho, 2009). A creer como en otro momento, erróneamente, que la cultura podría conducir a la igualdad de las clases, desde una perspectiva del desarrollo sostenible y a la bondad humana generalizada. En este sentido, el gestor cultural representa hoy en día una especie de ser “iluminado” que sabe cómo “manejar” la cultura, por un lado para producir réditos económicos, y por otro, para generar efectos sociales como la cohesión, la paz, la transformación social, etc. Se trata de una ecuación sin duda bastante simple, en la que las variables cultura y gestor, son sinónimos de bienestar, igualdad, inclusión social, y cuyo resultado final deberá ser siempre la *democratización de la cultura*<sup>80</sup> como estrategia para el desarrollo. Una fórmula que por lo demás le confiere una enorme responsabilidad a unos sujetos que por sí mismos no pueden generar la tan anhelada transformación (al menos no en los términos

---

<sup>80</sup> De acuerdo con García Canclini (1987), este paradigma concibe la política cultural como un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de “alta cultura”. Su hipótesis básica es que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos. Sin embargo, este paradigma presenta dos problemáticas principales, por una parte, cuando la democratización solo consiste en divulgar la alta cultura, implica una definición elitista del patrimonio simbólico, su valoración unilateral por el Estado o los sectores hegemónicos y la imposición paternalista al resto de la población. De otra parte, el distribucionismo cultural ataca los efectos de la desigualdad entre las clases, pero no cambia radicalmente las formas de producción y consumo de bienes simbólicos.

planteados por los discursos oficiales), libera al gobierno y deviene en una forma de gubernamentalidad cultural, dirigida especialmente a las poblaciones más vulnerables.

Ahora bien, hace algunas décadas, la juventud de nuestros países era considerada casi en su totalidad como parte de esos sectores “vulnerables” y comprendida como un problema social, sin mayores proyecciones de futuro, con altos riesgos de convertirse en los victimarios de las violencias urbanas. Sin embargo, desde mediados de los años 90s, se dio inicio a la construcción de un discurso, basado en el desarrollo de la cultura y la cultura como desarrollo, que generaba para este grupo poblacional una oportunidad positiva frente a esta realidad negativa: los jóvenes de los barrios que no querían ser sicarios o bandidos, podían ser músicos o artistas. Era atractivo, relativamente fácil y generaba altos beneficios a muy bajos costos: todos, sin excepción, contamos con algún activo cultural. La idea del arte como herramienta de transformación social alcanzó una penetración sin precedentes entre los gobiernos y las comunidades, de tal suerte que se empezaron a generar unas estrategias de política pública que fueron permitiendo de algún modo, darle vida a las iniciativas culturales de los jóvenes. Así pues se favoreció la emergencia de un nuevo sujeto político que fue encarnado por la juventud periférica, precisamente porque era (y sigue siendo) ésta la que contaba con un capital cultural altamente diferenciador, que la hacía visible y la convertía en el foco de dichas políticas; contrario a lo que ocurre con la juventud de clase media o alta, que cuenta con otro tipo de capitales (económico, social), menos visibles en la era del capitalismo cultural.

En este orden de ideas se supondría la existencia de políticas con diferentes tipos de circuitos de aplicación; por un lado, las políticas relativas al mercado cultural, que se ocupan del apoyo a los sectores de producción, distribución y consumo de la cultura, y de otro lado, políticas relativas a la cultura ajena al mercado cultural, como los grupos folclóricos, de cultura popular y de aficionados, y lo relativo al patrimonio inmaterial. Pero, ¿Y qué pasa con aquellos grupos que buscan entrar al mercado cultural, a partir del desarrollo de los activos de la cultura popular? ¿De la mezcla entre lo folclórico y lo urbano por ejemplo, del reconocimiento de la diversidad, como activo para comercializar? ¿Qué pasa con aquellos que “venden su diferencia”?

El grueso de las políticas públicas dejan de lado la construcción que ocurre en el universo privado de la cotidianidad, donde la cultura se convierte en la plataforma de la acción

pública y el ejercicio de la ciudadanía, y se concentran en aquellas construcciones que dependen de un sistema organizado para ser efectivas; se trata de una organización cultural que permite la formación y/o profesionalización de quienes pretenden entrar en el circuito de la producción, que crea espacios que posibilitan la circulación para un público, que implementan programas de estímulos y crean alianzas para generar fondos de financiamiento para los productores. En síntesis, se trata de un sistema que estimula la producción de bienes simbólicos, que promueve el emprendimiento, pero que al mismo tiempo no estimula el consumo porque termina subsidiando dicha producción de acuerdo a los intereses de las mismas políticas. Adicional a esto, no hay políticas capaces de acompañar la gestión de los activos de la cultura cotidiana, de la cultura como modo de vida, que permitan el desarrollo de otros resultados como son los “arreglos productivos culturales”, o que promuevan el consumo entre periferias; y el asunto es que es allí donde se halla el capital para muchos. Se esperaría entonces que las políticas puedan responder también a las demandas relacionadas con la producción y acumulación de dicho capital. Así como están las cosas, el día a día producido se convirtió en los bienes simbólicos, en la cultura que consumimos: en un discurso. Y esto no es necesariamente negativo, pero sin duda, está conduciendo a un escenario más cercano a la politización de la cultura que a la culturización de la política; es ese diario vivir producido y espectacularizado lo que sustenta la acción y la participación en múltiples escenarios, la gestión y el reconocimiento.

Ahora bien, el problema no son las políticas limitadas a la gestión (administrativa) de la cultura, el problema es qué políticas en qué contexto. La cuestión radica, al menos frente al tipo de movimientos estudiados en esta investigación, en que la base de toda la producción se encuentra en el capital dado por la cultura antropológica de los mismos, “cultura popular de la periferia” como ellos mismos lo denominan, en sus activos, en este caso la identidad y para que eso entre en un circuito de consumo requiere de una buena producción. Dicho de otro modo, si los movimientos quieren dinamizar el consumo, generar un proceso social y al mismo tiempo hacer parte del marketing cultural, requieren ingresar dentro del circuito organizado, generando bienes simbólicos competitivos; pero para esto, deben partir de lo que son, de su identidad y su diversidad, buscando la autonomía y la independencia, pero no logran desprenderse de las políticas culturales existentes, y estas inevitablemente los conducen a la institucionalización de los procesos, a nuevas formas de clientelismo.

Uno de los resultados de esta institucionalización de la cultura, es una producción de bienes culturales con un enorme sentido social y político, y una escasa especialización en la producción. El problema es que el mercado cultural se agota y cambia cada vez más rápidamente; la hegemonía que hoy tiene una práctica como el hip hop, hace que éste le ceda cada vez más espacio a otras formas de producción cultural. Dicho de otro modo, es paradójicamente la consolidación de una contracultura, lo que la convierte en “la cultura” y a su vez la hace menos atractiva. Así, quienes tienen la posibilidad de permanecer en el mercado son los más competitivos. Algo semejante ocurre con los discursos; llegará un momento, no muy lejano, en que el paradigma de las identidades en clave de diversidad se derrumbe o al menos se diluya, de tal suerte que las propuestas de transformación social, basadas en la identidad perderán trascendencia. Quizás solo aquellas que tienen una estructura fuerte, y por decirlo de algún modo “real”, como por ejemplo el movimiento de las mujeres, permanecerán y mutarán dentro del devenir, pero aquellas luchas construidas sobre identidades imaginadas, colgadas de discursos “percha”, tienden a desaparecer con más facilidad.

Respecto a lo anterior, algunos de los colectivos deben enfrentar una decisión inminente: abandonan la lucha sociopolítica y se integran totalmente a las lógicas del mercado, o emprenden una lucha social y política, en la que la producción simbólica (la cultura de consumo) pase a ser definitivamente un medio; el asunto, por lo demás problemático, es que en ambos casos deben entrar en las lógicas que dicen querer modificar y eso implica un trabajo, un reto adicional: lógicas del mercado y de la política tradicionales. La tercera opción parece ser la de convertirse en esas maquiladoras culturales que ya hemos mencionado, a través de las cuales logran establecer alianzas con el sector privado que les permiten “profesionalizar” su producción, ingresar al mercado, y al mismo tiempo, establecer alianzas con el estado que les posibilitan ejercer una lucha para consolidar un discurso social; el éxito parece estar en el cruce de ambos discursos: la lucha social fortalece una imagen; la producción cultural competitiva genera los recursos necesarios para llevar a cabo dicha lucha, y adicional a esto los recursos de la empresa privada garantizan independencia, al menos, frente a las instituciones del gobierno. Sin embargo, acá también es necesario ceder, un ejemplo de esto es el caso de AfroReggae en Brasil:

Los activistas negros del Grupo Cultural AfroReggae, no lograron sus propósitos por sí solos, sino que debieron negociar con reconocidos activistas sociales, personas destacadas de la comunidad, autoridades eclesiásticas, periodistas, abogados, académicos, empresarios, filántropos, industrias de la música y del entretenimiento, grupos solidarios internacionales y funcionarios de las fundaciones” (Yúdice, 2002, p. 15).

Una cuarta opción son los *arranjos productivos locales* y su articulación para propiciar el consumo entre sus producciones. En este sentido, los procesos socioculturales a los que asistimos hoy en día requieren de otro tipo de políticas culturales que realmente propicien la autonomía y la des-sujeción; las políticas de la gestión cultural no alcanzan a abarcar las demandas sociopolíticas de las sociedades contemporáneas, pero además no permiten desprenderse de estas. ¿Si la búsqueda de las prácticas culturales, es de alguna manera liberarse de la gubernamentalidad basada en la cultura; es decir, si el propósito es en realidad generar una transformación, esto es, un cambio en la estructura, las formas de pensamiento y las prácticas, es posible hacerlo actuando desde las formas de la política?

Las políticas ya tradicionales de cultura, basadas en los conceptos de diversidad y multiculturalidad, orientadas hacia la gestión de la cultura, se basan en la gestión de proyectos, un ejercicio que permite poner en marcha iniciativas que generalmente no se conciben como “empresas rentables” y que en principio resultan fundamentales para permitir el inicio de las mismas. Pero más allá de esto, estos no son procesos de desarrollo económico, incluso en el caso de la Agencia que tiene este componente como su principal objetivo. Así las cosas, volvemos a la gran confusión del campo cultural, que pone en jaque estas iniciativas: estos procesos tienen una misión social y política en el territorio antes que económica, pero dentro de las lógicas del capitalismo cultural, se insiste en que hagan parte de una industria. Las políticas públicas existentes los limitan a la producción y creación de bienes simbólicos y culturales, porque se continúa pensando que es allí donde está la riqueza de la cultura; los jóvenes por su parte, convierten esto en el locus de las acciones políticas y comienzan a emerger; sin embargo, las propias políticas terminan por estancar estas nuevas subjetividades en un acto de producción cultural. Así no terminan siendo ni actores sociopolíticos ni artistas consagrados sino, como ya hemos dicho, traficantes de proyectos.

Las políticas de la gestión producen de unas identidades herméticas, construidas sobre la base de la diversidad y bastante reduccionistas, que dejan a los jóvenes presos de sus características más visibles: la etnia, el sexo, la edad, la filiación cultural, la condición socioeconómica, la vulnerabilidad, etc. De ahí que la producción que logra ingresar en el mercado y circular, sea reconocida y apropiada a partir del discurso social, antes que por su calidad artística, y que la figura del “gestor cultural”, sea, primero entendida como agente y luego, sea esencializada, concentrando las acciones de las políticas en los sujetos antes que en las prácticas, lo que genera un gran riesgo, pues en la medida en que se agotan y se modifican las problemáticas sociales, los liderazgos se desdibujan, estos colectivos pierden relevancia y pueden terminar por desaparecer. En este sentido, habría que pensar en políticas públicas orientadas hacia el fortalecimiento de las prácticas que permitan un empoderamiento real de la juventud, que ofrezcan márgenes de negociación pero al mismo tiempo permitan la autonomía de los procesos y la fluidez de los tráficó culturales: no son políticas de control, por tanto, no son políticas de gestión cultural.

## 2.4. Políticas y Movimientos

*Entenderemos por políticas culturales el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social. (García Canclini, 1987, p.26).*

Hasta ahora me he referido a políticas culturales en un sentido amplio. Políticas diseñadas básicamente con tres objetos: uno patrimonialista, otro de fomento a la creación (producción) y un tercero de acceso a la cultura (distribución, formación de públicos); todas ellas pensadas para fortalecer desde el campo cultural a la nación, desde una perspectiva social, económica y política. No obstante, con el advenimiento de las políticas multiculturales de los años 90s, el mito de la cultura nacional se diluyó, cuando cada grupo tuvo la oportunidad de reivindicar su identidad y la nación se convirtió en la suma de las diversidades culturales (Mejía, 1997). Esto le daría vía libre a las políticas locales; sin embargo, en el caso de países como Colombia, y en general de la mayor parte del hemisferio sur del continente, los gobiernos nacionales continúan siendo ampliamente centralistas y los locales bastante débiles; lo que implica que las políticas

culturales se siguen construyendo desde los Ministerios como entes reguladores de la cultura en cada país, a pesar de que las ciudades deben desarrollar políticas propias, de acuerdo a las demandas de los ciudadanos, de los grupos poblacionales y del contexto específico. “Las necesidades culturales de las grandes ciudades requieren de políticas multisectoriales, adaptadas a las zonas, los estratos económicos, educativos y generacionales, en suma, a la compleja heterogeneidad de lo que suele simplificarse como “el público” (García Canclini, 1995). De tal suerte que el punto de partida para las políticas urbanas debería ser pensar la heterogeneidad como la base de la pluralidad democrática y no como problema. Las políticas culturales democráticas y populares no son necesariamente las que ofrecen espectáculos y mensajes que lleguen a la mayoría, son las que toman en cuenta la variedad de necesidades y demandas de la población (García Canclini, 1995). El nivel de desarrollo e innovación de estas políticas depende de cada aparato burocrático, de los recursos, de la voluntad política, y por supuesto de la capacidad de gestión (y demanda) de la sociedad.

En este orden de ideas, encontramos países con grandes diferencias en términos de políticas y desarrollo del campo cultural desde su dimensión económica, al mismo tiempo que cuentan con una gran riqueza en los activos culturales. Es decir, el desarrollo cultural, no siempre está dado por la cantidad del recurso, sino más bien, por la capacidad de producir, acumular y redistribuir este capital: de gestionar. En el caso de países como Colombia y Brasil, hay regiones que cuentan con poblaciones con gran riqueza en su patrimonio inmaterial y a la vez con altos índices de pobreza, gobiernos corruptos, y un desconocimiento sobre las nuevas formas de gestionar la cultura, esto es, de hacer política cultural. En contraste, en estos mismos países del sur, hay otras ciudades, como Medellín o São Paulo que no se destacan por sus activos patrimoniales, por albergar tradiciones inmemoriales o una gran diversidad cultural entendida como la presencia de grupos étnicos, sino más bien por una multiplicidad de culturas urbanas, migrantes (o desplazados) de diferentes lugares y por la presencia de gobiernos, que sin pretender calificar su acciones como buenas o malas, han apostado políticamente por darle un papel central a la cultura y a la juventud; son además ciudades que cuentan con gobiernos autónomos e independientes frente al gobierno nacional, con un avanzado sistema y con recursos. En este escenario, grupos que ostentan “la propiedad” de algún tipo de patrimonio o se lo han apropiado, no solo encuentran la posibilidad de “explotarlo”, sino que además se convierten en foco de las acciones. En São Paulo la multiculturalidad

que caracteriza a la ciudad, se multiplica con la presencia de grupos socioculturales con un alto grado de activismo, y un gobierno municipal relativamente independiente, que tiene la posibilidad de generar políticas propias. El caso del Programa VAI se comprende como un proceso emancipatorio en sí mismo, pues se trata de una política bastante autónoma y diferente, que choca incluso con las políticas de la Secretaría de Cultura de la misma ciudad.

Este tipo de apuestas de ciudad, se dan en el marco del capitalismo cultural, acompañadas de una demanda de la sociedad, que propician la emergencia de colectivos juveniles, especialmente en las periferias. En un comienzo, en el caso de Medellín, estos colectivos de jóvenes emergieron como una especie de circuitos de asociación voluntaria que organizaban su producción comunitariamente (Brunner, 1987), en torno a la cultura urbana, sin más propósitos que encontrar un espacio alternativo para “estar”, reconocerse y existir socialmente, en medio de escenarios altamente violentos. Con el paso del tiempo, estos espacios se convirtieron en lugares de discusión y reclamo de ciertos derechos, y de alguna manera, la acción cultural se articuló con las luchas sociales, logrando que sus demandas, basadas como en el caso de Son Batá, en la etnia y hechas en nombre de la cultura urbana, alcanzaran a tener un reconocimiento; con esto, grupos como este pudieron abrirse un espacio para luchar por sus derechos. En el caso de São Paulo, algunos movimientos nacieron igualmente a partir de prácticas culturales, motivados por causas como la etnia; pero otros surgieron de la mano de movimientos sociales, motivados por una lucha política, aunque de igual forma, articulados en prácticas culturales. Curiosamente, en casi el total de los proyectos presentados al Programa VAI entre los años 2.010 y 2.012, sus proponentes tenían una considerable inserción social en movimientos existentes en la periferia, donde ejercían un expresivo papel del protagonismo juvenil.

Tanto en São Paulo como en Medellín, resulta determinante la multiplicación de las prácticas culturales de la juventud a la hora de tomar decisiones como el aumento del presupuesto para cultura, la apertura de una secretaria de juventud, o la generación de programas que responden a las demandas específicas de los jóvenes de las periferias y de las comunas, que están desarrollando ejercicios de denuncia, participación e inclusión en los territorios. Los programas de estímulos, las becas de creación, los incentivos a la producción, no son otra cosa que una herramienta para distribuir y poner a disposición,

mediante ejercicios con un principio democrático (convocatorias), los recursos públicos para que las comunidades puedan poner en marcha los proyectos. Aquí es donde comienza muchas veces la negociación que permite los tráficos culturales. Los jóvenes tienen unas demandas, el gobierno ofrece unas respuestas, aparecen otros actores que se articulan, unos y otros se adaptan y se generan procesos en el territorio que suscitan cambios.

En el caso de la APST, vemos como la política que fomenta los bancos comunitarios ayudó a determinar un proceso que ahora puede ser leído como un complejo proceso de tráficos culturales. Si bien es cierto que en principio se trata de una iniciativa económica, la creación del primer banco pasa por la existencia de una comunidad que comparte una cultura cotidiana y del mismo modo, cada vez que se crea un nuevo banco, es fundamental que exista un grupo de personas que constituye un entramado social. La confianza, la hermandad, el vecinazgo, la lucha común, son elementos necesarios para la existencia del banco.

En la Unión Popular de Mujeres, se venían desarrollando una serie de acciones a partir del programa de Puntos de Cultura<sup>81</sup> que habían permitido la vinculación de los jóvenes; la presencia de estos en el movimiento coincide con una convocatoria para la creación de cinco Bancos Comunitarios para São Paulo. Digamos que aquí se articula el proceso de

---

<sup>81</sup> Cultura Viva, Puntos de Cultura, creada en 2.004 por el Ministerio de Cultura. Era una de las principales banderas del gobierno Lula da Silva en el área cultural para democratizar el acceso a la cultura en el país. Es al mismo tiempo una acción que busca oponerse a la todavía dominante política cultural, centrada en el incentivo fiscal o Ley Rouanet. Del mismo modo que el programa VAI y ProAc, este programa se ejecuta por medio de convocatorias. Pero, en este caso, el enfoque se encuentra direccionado a la valorización de diversas manifestaciones culturales ya existentes en la sociedad civil, para potenciarlas; está construida desde la gente, una forma de gobernanza de lo público, que recupera la relación del estado con las comunidades, a partir del reconocimiento e impulso a los procesos sociales de carácter cultural en la que las personas son las protagonistas en el mejoramiento de sus condiciones de vida y las de su entorno. En la página web del Ministerio, se puede leer sobre este programa: “El programa estimula la creatividad, potenciando deseos y creando un ambiente propicio para el rescate de la ciudadanía mediante el reconocimiento de la importancia de la cultura producida en cada localidad. El efecto deseado es el desarrollo intelectual y afectivo de la comunidad, creando una malla creadora en la cual los ciudadanos se sienten cada vez más estimulados a crear y participar. En ese contexto el papel de la coordinación del programa es el de fomentar un proceso de reinterpretación cultural, estimulando la aproximación entre diferentes formas de representación artística y visiones del mundo”. Recuperado de: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IAMRrJZEq2QJ:www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/Cartilla%2520Cultura%2520Viva%2520Comunitaria\\_0.doc+&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=co](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IAMRrJZEq2QJ:www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/Cartilla%2520Cultura%2520Viva%2520Comunitaria_0.doc+&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=co). El día 9 de marzo de 2.015. “Es una movilización de diversos actores de América Latina que se juntaron para pensar en este concepto, inspirados en el Programa Cultura Viva” (Ana Paula do Val, entrevista).

un movimiento social, las iniciativas juveniles y la política pública. Sin esta convocatoria no hubiese sido posible la creación del banco, por lo menos no de un banco con una moneda que tenga valor real. En este sentido, la convocatoria se convierte en un elemento determinante de lo que será la APST como espacio para la viabilización económica de las iniciativas culturales de los jóvenes. Una vez se crea el Banco Comunitario Unión Sampaio, comienza a surgir una demanda por parte de la comunidad: financiar la producción cultural.

El banco fue pensado para resolver dos tipos de necesidades: i) básicas (alimentación, pago de servicios públicos, arreglos básicos en la vivienda, etc.) y ii) crédito productivo para pequeños emprendimientos (economía popular); en este orden de ideas no entraba la producción simbólica y cultural. No obstante, algunos jóvenes empezaron a acudir al banco con el propósito de prestar recursos para realizar sus producciones. La respuesta del banco, esto es, de la comunidad (UPM) fue la creación de una línea de crédito cultural dentro del Banco Comunitario Unión Sampaio. Este fue el primer paso del proyecto de economía cultural-popular-solidaria- de la Agencia Popular Solano Trindade. Como se explicará más adelante, la línea nació a partir del interés por responder y a la vez vincular a los jóvenes en el proyecto del banco y de generar formas de democratización para la producción y el consumo cultural de la periferia que respondieran a las demandas de la población. “Muchas personas venían al banco para pedir dinero para sacar libros, cds, hacer tomas culturales”. La UPM se vio en la obligación de emprender una negociación con la incubadora para darle viabilidad a la línea; debía darle forma y definir cómo materializarla dentro del Banco, para conseguir con esto una mayor apropiación por parte de la comunidad y por supuesto, una mayor consolidación del banco.

Desde la articulación entre la UPM y los jóvenes, observamos que mediante la cultura se está generando un proceso de economía popular en la medida en que son impulsados los pequeños emprendimientos comunitarios, que generan un ingreso o la posibilidad de hacer sostenible (no rentable) una producción cultural; al mismo tiempo un proceso de economía solidaria en la medida en que fortalece los lazos entre los miembros de la comunidad, desarrolla estrategias y consolida proyectos colectivos y finalmente un proceso de economía cultural, al permitir dinamizar la producción y el consumo cultural en la periferia.

Es precisamente en este sentido que, la Agencia al concebirse como un proyecto en el que la economía (popular, solidaria y cultural) es eje fundante, comienza a generar estrategias y herramientas propias que hacen que podamos hablar de tráficos culturales; más allá del banco y de la línea de crédito, la Agencia intenta generar un proceso ambicioso en el que la cultura de la periferia encuentre la posibilidad de desarrollarse y dinamizarse.

Podemos decir que la política pública fue determinante en el devenir de este proceso y en la posterior independencia de la APST, porque en gran medida los resultados producidos por la línea de crédito cultural, reafirmaron la necesidad de concebir un nuevo proyecto por fuera de la UPM, pero siempre articulada con el movimiento y con el Banco, que respondiera a las necesidades del campo cultural de la juventud. Esto es la Agencia, un espacio para la producción, circulación y viabilización económica de las iniciativas. Me atrevería a decir que la línea de crédito tiene mucho que ver en la decisión de enfatizar en la financiación desde la Agencia: los jóvenes están demandando dinero, plataforma y red. Y no se trata con esto de decir que la Agencia es el simple resultado de la política, no, pero sí de reconocer que la posibilidad de crear un banco, un crédito para la cultura y articular esto con la demanda y la respuesta de la juventud, son claves fundamentales para concebir el proyecto de la Agencia también como un proyecto de economía cultural y darle viabilidad.

De alguna manera los procesos de los colectivos como la Agencia o Son Batá se construyen en el camino, a partir de las relaciones que se establecen, las alianzas que se generan, los premios que se ganan, los espacios en los que se presentan, etc. Si bien es cierto que muchos de los movimientos y grupos juveniles nacen con un propósito y tienen unos principios fundacionales, dentro de sus lógicas de acción no está la de marcar unas metas definidas en un tiempo específico. Digamos que no hay una "visión" muy definida; están en una negociación permanente que los determina. Cuando Son Batá es apoyado por AfroReggae en el 2.005 esto marca un derrotero: serán un proceso comunitario, que, a partir de la cultura, desarrollarán una serie de acciones en el territorio. Cuando son invitados a un espacio social al que asisten productores musicales de reconocidos grupos alrededor del mundo, o a un reality show conducido por Marc Anthony en los Ángeles, el camino que se traza es el de artistas. Del mismo modo, cuando la Agencia nace en el marco de la creación de un Banco Comunitario, está trazando un camino de la economía

cultural, pero cuando comienzan a ser invitados a los escenarios donde se debate el papel de la cultura en la transformación social, están trazando el camino de la acción política, de la incidencia.

Vemos pues que la ciudad, las zonas urbanas y en especial los barrios periféricos, son los epicentros de las acciones, se constituyen en esos espacios micro, donde se podrían gestionar políticas de cultura capaces de responder a las demandas de los nuevos traficantes culturales. Es por esto, que las políticas que tienen la posibilidad de dar respuestas deben surgir en las ciudades, en los barrios, en lo “doméstico”; pero deben surgir no para dictar el curso de las cosas como viene ocurriendo, sino generar “problemas” que impulsen, y para dar herramientas para que uno u otro proceso trascienda.

Antes de presentar soluciones, la política cultural trata de construir problemas. Las soluciones deben ser buscadas por los receptores – sujetos de las políticas culturales que también tienen un papel que representar en la ecuación del problema. La construcción del problema es el paso necesario para resolverlo, y ese paso corresponde a la política cultural. (Coelho, 2009, p. 25)

Lo que está ocurriendo con el curso de las políticas ahora es que estos jóvenes finalmente no “se especializan”, sino que se institucionalizan, porque las políticas les están diciendo “que hacer”, “qué decir”. Se aprenden de memoria el discurso que vende, y lo repiten una y otra vez, bien sea porque realmente se lo apropian, o bien porque saben que es una táctica que les garantiza el acceso a los presupuestos y poco les importa que este no sea su propio discurso. Al mismo tiempo continúan con su producción cultural a partir de sus conocimientos empíricos, entonces ese capital cultural con el que contaban de entrada (sus activos) es explotado hasta el límite de sus posibilidades, pero los talentos y las habilidades no son desarrollados, de tal suerte que cuando pase la moda y la cultura hegemónica, en este caso del hip hop, corren el riesgo de diluirse. Evidentemente existen ejemplos que logran trascender y consolidarse, pero ¿Qué pasará con los movimientos aquí analizados dentro de unos años? ¿Serán capaces de superar las políticas de la gestión y la gubernamentalidad cultural y proponer otras formas de participación y transformación desde el campo cultural, que realmente les permitan consolidarse como un movimiento? Quizás sí. Insistiré aquí que mediante el

consumo entre periferias y comunas, puede ser posible la emancipación de los recursos públicos y las convocatorias de (des) estímulos, de tal suerte que los movimientos y las políticas se encuentren en una relación cada vez más horizontal.



### 3. Las políticas de la gestión en Brasil



Figura 5: En la foto Thiago Vinicius Paula, en la intervención en el debate de la Ley de Cultura Viva, "No tenemos ProAc ni ley Rouanet que llegue a la periferia. Lo que llega es la economía solidaria". Foto tomada del Facebook de Thiago V. Paula.

En enero de 2.013, miembros de la Agencia Solano Trindade y de otros colectivos de las periferias paulistanas, se reunieron con Juca Ferreira, Secretario Municipal de Cultura de la ciudad de São Paulo, del gobierno de Fernando Haddad, candidato del Partido de los Trabajadores, apoyado por la mayoría de colectivos y movimientos culturales de las periferias. El propósito era exponer algunos puntos que consideraban, debían ser incluidos en las políticas culturales de la ciudad. Entre lo planteado, se habló de sus luchas políticas en contra del genocidio de la juventud negra; de la recuperación de las culturas tradicionales y periféricas; de la necesidad de validar otros saberes y espacios de producción; de la importancia de mejorar la infraestructura para la cultura en la periferia; de vincular sus producciones en las agendas de ciudad; de aumentar los recursos para cultura; de la necesidad de una política de economía solidaria para el desarrollo del sector; de propiciar conexiones, intercambios y reuniones con América Latina y África, a través del fortalecimiento de los grupos de base, entre otros.

¿Podíamos imaginar hace 10 años, que los líderes de los colectivos culturales juveniles de las periferias, se sentarían en la misma mesa, a hablar con el Secretario de Cultura de una gran ciudad para proponerle lo que consideraban pertinente para el sector? Sin duda, no. Hoy en día la escena es casi cotidiana, por lo menos normal, pero para que esto pasara muchas cosas tuvieron que modificarse en el escenario de la política, en las sociedades contemporáneas. La primera condición de posibilidad es existir: ser reconocido como un actor que ya no es representado, sino que representa. Esto fue posible gracias a las prácticas culturales; por medio de acciones visibles los jóvenes urbanos de las periferias emergieron y fueron reconocidos, sino como actores políticos, al menos como líderes sociales. La segunda condición es que ese reconocimiento comprendiera que esos actores tienen incidencia en el territorio, esto es, que las comunidades los escuchan, les creen. La tercera, pero no menos importante, es que el mundo diera un giro hacia el capital cultural; estos jóvenes son hoy en día “ricos”, tienen poder, ostentan otras formas de saber. Ahora están sentados en la misma mesa, lo que sigue entonces es la incidencia política, ya no en el barrio, con los vecinos, sino en las instancias del gobierno con las personas que toman las decisiones.

### 3.1. Cultura ¿un derecho para todos?

Pese a que hoy Brasil es reconocido como un país con una producción cultural grande y diversa, hasta hace un par de décadas dicha producción se encontraba en un estado precario, en la medida en que la cultura que se consumía en el país, estaba reducida a lo que era financiado por la empresa privada, dejando por fuera las expresiones de la denominada cultura popular<sup>82</sup>. La cultura no era un derecho de todos. El reconocimiento de la cultura como derecho por parte de la propia ciudadanía es algo reciente; en especial el reconocimiento del valor de la cultura popular o cultura cotidiana (De Lemos, 2010). De hecho, este reconocimiento se da en la gestión de Marilena Chaui como Secretaria de Cultura de la Prefeita Heloisa Erundina; Marinela acuñó el concepto de “ciudadanía cultural” en su gestión en la década de los 90s y fue la primera vez que en Brasil la cultura como derecho pasó a hacer parte de los lineamientos de las políticas culturales, a pesar de que eso ya estaba garantizado en la constitución (Do Val, 2015).

Para Do Val (2014) en Brasil, como en muchos otros países colonizados, la idea de Cultura propuesta y recomendada por el estado, siempre estuvo ligada a la “alta cultura”: literatura, música, teatro, lenguajes de las bellas artes; aboliendo con esto la noción de cultura popular, modos de vida e identidades. Las políticas culturales eran hechas para atender a la élite, de esta forma, gran parte de la población era excluida del acceso a sus derechos culturales.

Los primeros cambios en Brasil se dieron a partir del siglo XX. Quizás lo más significativo desde el punto de vista de la valorización de la diversidad de la cultura brasileña, fue desarrollado por Mario de Andrade, en el periodo en el que fue Director del Departamento de Cultura y Recreación del Municipio de São Paulo, 1935 – 1938. El interés por la cultura nacional lo llevó a viajar por la región Norte y Nordeste; a partir de estos viajes, en febrero de 1938, el departamento de Cultura de la ciudad de São Paulo financió la Misión de Investigaciones Folklóricas, una caravana conformada por Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto Pacheco y Antonio Ladeira, que recorrió Ceará, Pernambuco, Paraíba, Piauí, Maranhã y Pará. Cuadernos de viajes, imágenes, músicas y numerosos objetos fueron

---

<sup>82</sup> Coincidimos con García Canclini (1986) en que no hay una cultura popular sino culturas populares, configuradas por procesos de apropiación desigual de bienes económicos y culturales y por la comprensión, reproducción y transformación real y simbólica, de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida.

recolectados, revelando un significativo panorama nacional: la primera cartografía que apuntaba a la diversidad de la cultura brasileña, denominada en aquella época como folclor (Core, 2014). Este tipo de política cultural, de acuerdo con Rubim (2007), extrapola el sistema de las bellas artes, incorporando las culturas populares sin excluir las artes consagradas, proponiendo una intervención minuciosa por parte del estado en la articulación entre diferentes campos culturales, con una noción ampliada de patrimonio, que contemplaba tanto los bienes tangibles como intangibles (Rubim, 2007).

Puede parecer sorprendente que una experiencia municipal sea reivindicada como inauguradora de un nuevo paradigma para las políticas culturales nacionales. Lo que sucede es que este nuevo enfoque por sus prácticas e imaginarios, trasciende las fronteras paulistas. No en vano, este es uno de los episodios más estudiados de las políticas culturales en el Brasil. (Rubim, 2007)

El primer proyecto de Mario de Andrade de política cultural proponía la consolidación de una identidad nacional con una gran influencia del modernismo, siendo pionera en la incorporación de la población brasileña en el campo cultural. No obstante, este proyecto fue abandonado y con esto lo que traía como lo más desafiante también fue relegado a la sombra; es decir, incluir a la mayoría de las culturas populares, la diversidad de las prácticas y saberes culturales que componen lo “brasileño” del país. Y el país se va el otro extremo: al folclorismo y la exotización de una idea de “lo brasileño”. Así, la nueva construcción de esa identidad nacional comenzó a demandar mitos, relatos, representaciones: la democracia racial, el trabajador, luchador, alegre solidario y sufrido, la cordialidad; la samba y el carnaval. Esta construcción de la identidad condujo a una especie de exclusión cultural, escenario de la antidemocracia por excelencia, en la que solo cabían aquellos que respondían a esa identidad nacional vigente aún en nuestros días.

Unos años después, con la caída de la dictadura surgen un sinnúmero de preguntas acerca de la democracia, Algunos autores brasileños coinciden en plantear (De Lemos, 2010; Coelho, 2009) un papel determinante de las políticas públicas de la cultura en este nueva construcción social. Se trata de comprender las políticas de la cultura como el fundamento de una cultura política de base democrática en contraste con una historia trazada por relaciones tradicionales, jerárquicas y autoritarias. Y no se pretende con esto

establecer una correlación mecánica entre cultura y democracia, se trata de reconocer que el acceso a la cultura, la participación efectiva de las personas en la dinámica cultural puede representar un enorme avance en el fortalecimiento de la autonomía individual y el desarrollo de un nosotros común (Coelho, 2009). Con el inicio de la llamada Nueva República en 1.985, se crea en Brasil el Ministerio de Cultura, como una especie de sombrilla para una serie de institutos y organismos, muchos de ellos pertenecientes al Ministerio de Educación, que se ocupaban de temas relacionados con la cultura. La creación del Ministerio de Cultura está ligada con esa idea de un país que le da lugar a todos sus ciudadanos y que por tanto, responde a las demandas que tienen que ver con la cultura. Pero sería solo a partir de 1.988, con la Constituyente, cuando el campo cultural nacional se empieza a ocupar de los derechos culturales de los ciudadanos y del reconocimiento de la diversidad como un elemento constitutivo de su nacionalidad. En Colombia, este reconocimiento vendría con la constitución de 1.991, la creación del Ministerio de Cultura sería mucho más tardía en 1.997<sup>83</sup>. La constitución de 1.988 es el primer paso de la institucionalidad para el reconocimiento de la dimensión antropológica de la cultura en el Brasil.

Artículo 215: el Estado garantizará a todos el ejercicio de los derechos culturales y el acceso a las fuentes de la cultura nacional, y apoyará e incentivará la valorización y la difusión de las manifestaciones culturales.

El anterior artículo expone cómo la nueva constitución valora las prácticas cotidianas de los ciudadanos, apoyando e incentivando las manifestaciones culturales, esta valorización deriva en una mayor autonomía a nivel presupuestal para las ciudades. Si bien es cierto que no hay un aumento significativo en los recursos por parte del gobierno nacional, si se abre una posibilidad para que las ciudades y estados<sup>84</sup> diseñen sus propias estrategias para recaudar recursos y hagan una distribución de sus presupuestos, que en algunos casos beneficia al campo cultural. La apertura democrática coincide con una crisis económica, lo cual genera una avalancha de movimientos sociales urbanos que reclama

---

<sup>83</sup> En 1.968, en el gobierno del Presidente Carlos Lleras Restrepo, se creó el Instituto Colombiano de Cultura -Colcultura- que funcionó hasta 1.997, como entidad descentralizada adscrita al Ministerio de Educación, cuando, en el gobierno del presidente Ernesto Samper, se creó el Ministerio de Cultura mediante la Ley General de Cultura.

<sup>84</sup> La República Federativa del Brasil está conformada por 26 estados (el equivalente a los departamentos en Colombia) y un distrito federal con sus respectivos municipios.

derechos de vivienda, salud, educación, entre otros. En este escenario es que tiene lugar el nacimiento de la Unión Popular de Mujeres de Campo Limpo y Cercanías, espacio de inspiración y creación del proyecto de la Agencia. Por otra parte, es en este mismo periodo, la denominada “década perdida de los 80s”, cuando los ciudadanos se toman las calles de las ciudades para protestar y manifestar su indignación frente a la crisis económica.

La efervescencia de lo diferente comienza a nacer en otros, en las favelas, los suburbios, donde los grupos de jóvenes se organizan para hacer música, bailar, hacer grafitis, producir fanzines, organizar acciones solidarias. Por medio de la apropiación de lenguajes artístico-culturales sin compromisos con la profesionalización e incluso con la calidad de lo producido; es en torno a la dimensión cultural que estos grupos se organizan, se articulan, expresan sus cuestiones cotidianas, sus condiciones de vida, sus inquietudes frente al país. Algunos de esos grupos se profesionalizan, sin perder con esto, su dimensión comunitaria, pasando a intervenir en el mercado cultural de forma consciente, como es el caso de los grupos de hip hop de São Paulo, de mangué beat en el nordeste brasileño, de reggae en Bahía y en Río de Janeiro” (Porto, 2006, p. 47)

Estas vivencias de los jóvenes en las ciudades, darán el impulso para la construcción de políticas específicas que surgen de forma fragmentaria y todavía incipiente, hacia finales de los 90s y comienzos del 2.000 (De Lemos, 2010). Este es precisamente el caso del Programa VAI que surge a partir de la demanda de los jóvenes de las periferias en la ciudad de São Paulo en el año 2.004.

Ya desde 1.995 se aproximaban los primeros grandes cambios en la concepción de la cultura en Brasil con la visión impuesta por Francisco Weffort Ministro de Cultura, quien desde el comienzo de su gestión le daría un papel primordial al mercado y a la cultura como motor del desarrollo.

La relevancia del mercado para la cultura y de otro lado, la de la cultura para el desarrollo económico, tal vez sea la más significativa diferencia impuesta por la época actual a las concepciones de la cultura en Brasil, desde Mario de Andrade y los pensadores de los 20 y los 30” (discurso de posesión del Ministro).

En el caso de Colombia este discurso de la cultura como motor del desarrollo, será apenas introducido en el año 2.007<sup>85</sup> con el Ministerio de Paula Marcela Moreno.

(...) es importante aclarar la gran responsabilidad que tiene este sector frente a la crisis económica mundial. Tenemos la misión de encauzar ese torrente de talento de nuestros artistas y gestores culturales para incorporarlo activamente en la lucha contra la pobreza, para traducirlo en crecimiento, desarrollo y empleo (Ministerio de Cultura, 2010, p. 25).

En este orden de ideas se ejecutaron en Brasil, los 8 años de gestión del Ministro Weffort, dando prioridad a los incentivos y a la inversión privada en la cultura, por medio de la Ley Rouanet, como estrategia para la promoción y el crecimiento del sector. Este ejemplo se siguió en diferentes ciudades del país con leyes estatales y municipales; en el caso de São Paulo se crea una ley de incentivo en 1.994, *Lei Mendonça*. Este tipo de política fue desplegada en el país a nivel departamental y municipal, dejando importantes consecuencias en las políticas públicas y por su puesto en el acceso a la cultura para un sector representativo de la población; si bien es cierto que toda la política cultural no se reduce a leyes de incentivos, estas si representan una parte importante para la gestión de los recursos por parte de los ciudadanos.

Un importante sector de la academia vinculado a los estudios de la cultura y las políticas públicas ha sido muy crítico frente a este tipo de dispositivos, pues consideran que el mayor beneficio lo reciben las empresas por medio del marketing cultural, consiguiendo

---

<sup>85</sup> Como antecedentes tenemos que en Colombia para el decenio 2.000 se estaban presentando avances legislativos, tales como:

- Ley 666 de 2001, que estatuye la Estampilla Procultura
- Decreto 267 de 2002, por el cual se integra el Consejo Nacional del Libro y la Lectura y se reglamentan sus funciones
- En el año 2.003 se promulgó la Ley 814 de Cine, y sus decretos reglamentarios, reglamento definitivo para promover la producción cinematográfica.
- Decreto 1782 de 2003, que reglamenta la composición y funcionamiento del Consejo Nacional de Cultura, la elección y designación de algunos de sus miembros, y que dicta otras disposiciones. Recuperado de: <https://culturaparaeldesarrollo.files.wordpress.com/2011/06/mincultura-colombia-compendio-polc3adticas-culturales.pdf>. El día 13 de agosto de 2.013. A pesar de lo anterior, no es posible considerar estos decretos como acciones enmarcadas en el discurso de la Cultura como motor del desarrollo.

con esto “limpiar” sus hojas de vida (Nascimento, 2009; Bothelo, 2001; De Lemos, 2010). Dicho de otro modo, muchos encuentran que las leyes de incentivo se convirtieron en una estrategia de las empresas para construir un buen nombre social, a pesar de ser cuestionadas por diferentes razones (corrupción, daño al medio ambiente, exclusión social, etc.). Al mismo tiempo, otros autores como José Álvaro Moisés, reconocen la importancia de estas políticas en términos de alianzas y relaciones entre el estado, los productores culturales y las empresas privadas (De Lemos, 2010). No obstante, la concentración en las políticas de incentivos, en la gestión del Presidente Cardoso y el Ministro Weffort, dejó por fuera del escenario todo el entramado de las políticas culturales, lo que sin duda se constituyó como un hecho nefasto para el sector cultural, con lo que se concluyó el año 2.002 con una inversión irrisoria en el sector cultural y por ende un precario desarrollo del mismo.

En el 2.003 el Presidente Luiz Inácio Lula da Silva recibió el gobierno con un déficit presupuestal en el sector cultural. Sin embargo, el gobierno del Partido de los Trabajadores introduciría desde el comienzo importantes cambios que se verían reflejados más adelante en una democratización y popularización de los bienes y servicios culturales. Si bien es cierto que este gobierno ha recibido críticas en diferentes aspectos, investigadores sociales del sector cultural como Ana Paula do Val e Isaura Bothelo, así como gestores y productores, reconocen que fue en el gobierno de Lula da Silva cuando se empezó a hablar de gestión cultural en el país, cuando las personas aprendieron a hacer sus propios proyectos. El partido ya tenía experiencia en gobiernos estatales y municipales, en los que se habían implementado políticas para la democratización de la gestión de los recursos, como el Presupuesto Participativo de Porto Alegre (Orçamento Participativo), Santo André y otros municipios, así como la propuesta de “inversión de prioridades” en São Paulo en la gestión de Luiza Erundina en 1.989. Ahora bien, con el Presidente Lula los cambios comenzaron con el nombramiento de un artista consagrado y de gran importancia para la música popular brasileña –Gilberto Gil– en el Ministerio de Cultura, lo que marcó una profunda diferencia con los anteriores ministros, reconocidos intelectuales. Gil le dio prioridad, desde el comienzo de su gestión a lo público, al acercamiento de los sectores menos articulados con el Ministerio:

Afirmamos la necesidad de una política cultural con carácter público, orientada a toda la sociedad brasileña, una política mayor que la suma de sus partes. Una

política cultural con P mayúscula, que enfrente cuestiones referentes a los derechos culturales de los brasileños y a la producción cultural de los brasileños (...) Se trata de formular un pensamiento estratégico de estado y de la sociedad brasileña sobre la cultura, una acción de largo plazo que revierta nuestros indicadores culturales, que están entre los más bajos del mundo. (Gil, 2007)

La visión de Gil estaba determinada en gran medida por lo propuesto por el PT<sup>86</sup>: “la cultura es un derecho social básico, al mismo nivel de la educación, la salud y la asistencia social”. Se trata de una visión mucho más amplia de aquella que tiene que ver con las artes y las letras, que entiende “cultura como todo aquello que en el uso, se manifiesta más allá de su valor de uso. Cultura en cada objeto que producimos y trasciende lo técnico. Cultura como el conjunto de signos y símbolos de una comunidad, de la nación” (Gil 2003). Es lo que de Certeau (1996) denomina "cultura ordinaria de la gente ordinaria", es decir, una cultura que se fabrica en lo cotidiano, en las actividades a la vez ordinarias y renovadas de cada día. Desde esta concepción se inició una reforma de las políticas públicas, a partir del Plan Nacional de Cultura y el Sistema Nacional de Cultura, implementando programas como Cultura Viva con sus Puntos de Cultura, que fomenta proyectos culturales de diversos lenguajes, alrededor del país, mediante convocatorias públicas que permiten la asignación de los recursos. Uno de los programas que benefició a la Unión Popular de Mujeres fueron los Puntos de Cultura, que sirvió de primer sustento para el desarrollo del proyecto cultural que más adelante se convertiría en la Agencia Popular Solano Trindade.

Este giro de las políticas públicas culturales de Brasil a nivel nacional, estadual y municipal, coincide con la emergencia de un movimiento juvenil, que desde el campo de la cultura, estaba denunciando, demandando y participando en escenarios públicos; generando acciones políticas. Hacia mediados de la década de los 90s, los jóvenes de las periferias comenzaron a organizarse de manera voluntaria en colectivos, con el propósito

---

<sup>86</sup> El programa político del PT, en relación con la cultura, consignado en el documento “La imaginación al servicio del Brasil – Programa de políticas públicas de cultura” (Partido de los Trabajadores, 2002), considera que la cultura es un derecho básico y reafirma su papel en el combate de la exclusión social (...) dicho combate pasa inevitablemente por la apertura de los espacios públicos a nuestros creadores populares y por la inclusión de la cultura en la “cesta básica” de los brasileños. La “cesta básica” es el nombre dado a una canasta familiar básica, que incluye los productos mínimos que consume una familia al mes como alimentos, productos de aseo personal y limpieza; en algunos estados se han eliminado los impuestos sobre estos productos y se mantiene un control riguroso sobre sus precios.

de desarrollar acciones culturales –música, teatro, literatura, dibujo-, algunos de estos grupos alcanzaron incluso a conformarse como asociaciones y ONG que empezaron a ser contratadas por el gobierno municipal para atender procesos con otros jóvenes en situaciones de vulnerabilidad o riesgo, como los jóvenes con libertad asistida. Algunos también alcanzaron la fama y fueron reconocidos como “pobres de favela produciendo concepto”; lo que sin duda resultaba muy atractivo para los medios de comunicación. De acuerdo con Maia (2014), el inicio de los grupos artístico-culturales, como los conocemos hoy, se dio de forma paralela a un proceso de estigmatización de la periferia vinculada con la violencia y la discriminación, a lo largo de la década de los 90s. En 1996 la ONU publicó un informe que calificaba al Jardim Angela (zona sur) como “el distrito más violento del mundo<sup>87</sup>”, que junto a Jardim São Luis y Capão Redondo (lugar donde se estableció la APST), era conocido como “el triángulo de la muerte”, siendo los jóvenes las principales víctimas. En ese contexto surgieron cientos de ONG, iniciativas de la sociedad civil y del gobierno para intervenir.

Para algunas de las organizaciones, estas alianzas con el gobierno y las ONG se convirtieron en el mayor obstáculo para darle continuidad a sus intereses, en la medida en que comenzaron a ser institucionalizados, a pasar por procesos que no estaban dentro de sus principios –relaciones horizontales, abiertas, libres- en contraste con contratación pública, burocracia, etc., y a desarrollar acciones que no estaban contempladas dentro de sus objetivos. El coordinador del programa VAI (2.005 - 2.014), un joven proveniente de un proceso cultural de la zona sur de São Paulo, que nació como una iniciativa espontánea de jóvenes queriendo hacer arte, se consolidó como asociación y terminó prestando servicios al gobierno municipal en áreas que no eran de su interés, como la libertad asistida. De acuerdo con su testimonio, este paso afectó enormemente el desarrollo del colectivo: “cuando menos pensamos, estábamos perdiendo un montón de tiempo en tareas burocráticas y desarrollando unos procesos con los que no estábamos de acuerdo...nuestro proyecto se estaba esfumando”. Se enfrentaban a una gran

---

<sup>87</sup> En Jardim Angela entre 1.993 y 1.997, según los reportes oficiales fueron asesinadas por las bandas delincuenciales Bronx y Ninjas 136 personas en este distrito (Costa, 1999). En el caso de Medellín Según Barradas et al (1999) entre 1.990 y 1.999 se presentaron 45.434 homicidios y en los tres años del segundo milenio se dieron 9.931 muertes, la tasa de homicidios más alta tuvo su máximo pico en 1.991 del 42,0%; año a partir del cual descendió hasta el 30,0% en 1995. No obstante al informe de la ONU, Cardona et al (2005) indican que las menores tasas de Medellín fueron más elevadas que las mayores tasas de São Paulo con 44 por cien mil habitantes en 1.994 y 2.001, estamos hablando de índices anuales de homicidio (en Medellín) de 320 por cien mil habitantes en los primeros años.

contradicción, porque esa prestación de servicios garantizaba los recursos necesarios para la sostenibilidad. Finalmente, decidieron no desarrollar este tipo de acciones y optaron por la gestión de proyectos<sup>88</sup>, que aparecía en el escenario como la mejor opción para conseguir recursos para el desarrollo de sus iniciativas. Años más tarde este joven terminaría coordinando un programa que, en parte, responde a las necesidades de financiación de las iniciativas juveniles.

Se articularon entonces diferentes factores: la voluntad del gobierno de generar estrategias para gestión de proyectos culturales y promover una especie de apertura cultural, el interés de algunos jóvenes por desarrollar iniciativas propias y la puesta en marcha de una serie de prácticas culturales que se configuraban como locus de las acciones políticas. En este contexto algunos jóvenes vinculados con la Unión Popular de Mujeres de Campo Limpo y Cercanías, encontraron la posibilidad de empezar a materializar algunos proyectos y convocar a otros jóvenes. La consolidación de la Agencia Popular Solano Trindade pasa por la apropiación de las políticas públicas y la gestión de recursos mediante la presentación de proyectos a diferentes convocatorias (Punto de Cultura, Programa VAI, Bancos Comunitarios). Es decir, si bien es cierto que la iniciativa no es el resultado de un programa de política pública, su materialización si lo es. El Programa VAI se ha convertido para algunos jóvenes de São Paulo en la posibilidad de consolidar unos proyectos o iniciativas culturales, dándole vida a organizaciones y colectivos<sup>89</sup>.

Por otra parte, en el escenario de las políticas de juventud también se presentan algunos cambios significativos que repercuten en el campo cultural. La inserción de la juventud como tema específico de la acción gubernamental en el Brasil es reciente y poco consolidada. En el periodo comprendido entre las décadas de 1.960-1.980, la juventud considerada era aquella población escolarizada de clase media con acceso a la universidad. A partir de este concepto se abordó específicamente entre 1.950-1.970 el tema de la ampliación de la educación y el uso del tiempo libre; entre 1.970-1.985, el control social de los sectores juveniles movilizados; entre 1.985-2.000 el enfrentamiento de la pobreza y la prevención del delito, y finalmente, entre 1.990 -2000 la inserción

---

<sup>88</sup> (Gil Marcial, Coordinador Programa VAI. São Paulo, octubre, 2.012. Comunicación personal).

<sup>89</sup> De acuerdo con el informe de percepción del programa de 2012, el 31% de los movimientos que participan e VAI fueron constituidos o comenzaron a desarrollar sus acciones a partir de este. (Secretaria de Cultura, 2012)

laboral de los jóvenes excluidos. En este último periodo, los programas lanzados desde el gobierno de Fernando Henrique Cardoso, muestran que las preocupaciones de las políticas públicas se agruparon en 4 grandes áreas: trabajo, educación, salud, artístico-cultural. En el gobierno del Presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2.003-2.010), el tema de la juventud se concentró en la organización y la centralización de los proyectos; desde el primer año de gobierno se lanzó la Comisión Especial de Juventud con el objetivo de elaborar el Estatuto de la Juventud y el Plan Nacional de Juventud (Borelli & Alves, 2010). Se observa en este periodo de gobierno un interés por fortalecer el campo cultural como lugar privilegiado de las acciones de la juventud, situación que favorece especialmente a los colectivos juveniles con conexiones institucionales: a) colectivos que se articulan con diferentes órdenes e institucionalidad gubernamental, no gubernamental, religiosas, entre otras; reciben auxilios, participan en convocatorias y concursos para la realización de sus actividades políticas y culturales, b) colectivos juveniles que actúan de forma colaborativa en sus regiones, utilizando la infraestructura por otros agrupamientos por medio de proyectos y servicios aprobados anteriormente por los mecanismos de política pública dirigidos a la juventud, c) colectivos que han obtenido recursos en años anteriores y continúan actuando aun sin el beneficio económico (Borelli & Aboboreira, 2011)

Podría decirse entonces, que las políticas públicas de la gestión cultural de fomento a la creación y producción, han tenido una importante influencia en el desarrollo de procesos y prácticas culturales juveniles en Brasil. En este sentido, puede afirmarse que esas prácticas que están produciendo en la juventud otro tipo de sujeto colectivo-político, están mediadas por las políticas, de tal suerte que los limitantes o las posibilidades que estas imponen, tienen que ver con la capacidad de incidencia y negociación que alcanzan las prácticas culturales ejercidas por estos colectivos. Y más aún, en muchos casos, son las propias políticas las que determinan el devenir de los procesos y abonan el terreno para los traficantes culturales.

## 3.2. El caso del Programa VAI

*Primero llegaron los colectivos, después llegó VAI (James Lemos Abreu)*

El Programa Valorización de Iniciativas Culturales - VAI, implementado por la Secretaría de Cultura Municipal de São Paulo, es una política pública que subsidia financieramente, hasta por dos años, proyectos en diferentes lenguajes artístico-culturales, desarrollados por personas de estratos bajos, especialmente jóvenes entre los 18 y 29 años, de estratos bajos<sup>90</sup>.

“Se destacan dos aspectos peculiares del programa, y que tienen estrecha relación entre sí, a saber: el reconocimiento de las acciones culturales juveniles en desarrollo en las áreas periféricas de la ciudad y, consecuentemente, una concepción más amplia de la pluralidad de las prácticas artísticas y culturales realizadas” (Secretaría de Cultura, 2012, p. 15).

El análisis que se presenta a continuación, intenta profundizar en el conocimiento y comprensión de esta política pública como una herramienta para los jóvenes, dentro del escenario contemporáneo de la nueva democratización cultural presente en nuestras ciudades. Es importante aclarar que todo lo que tiene que ver con las descripciones y análisis de este programa está ubicado temporalmente entre el surgimiento del mismo y el final del año 2.012. En el año 2.014 fue aprobado en el Consejo la sanción para el Proyecto VAI 2.

Más allá del interés por conocer la política en detalle, prevalece el de comprender los modos como son apropiadas este tipo de políticas por parte de los ciudadanos, el uso que hacen de ellas, la manera como se inscriben en el campo cultural por medio de las mismas, los impactos que producen en su vida cotidiana, las relaciones que establecen y los valores políticos ligados a la participación, entre otros.

---

<sup>90</sup> En la descripción del Programa VAI, se explica que la finalidad del mismo es apoyar financieramente, por medio de subsidio, actividades artístico –culturales principalmente de jóvenes de estratos bajos en las regiones desprovistas de recursos y equipamientos culturales. Si bien las convocatorias y el programa mismo no precisan que los recursos sean exclusivos para la periferia, en el imaginario común estos lugares se comprenden como tal.

Se ha tomado el caso de VAI con el ánimo de comprender la capacidad de generar articulaciones y relaciones entre los jóvenes y el gobierno, mediante políticas públicas municipales -sectoriales -segmentadas (culturales para jóvenes de estratos bajos), así como las posibilidades de empoderamiento y emancipación que permiten este tipo de dispositivos, que reconocen unas identidades culturales bastante específicas. Del mismo modo, se intentará analizar si es posible que el enriquecimiento del campo cultural dado por el reconocimiento estatal de estos nuevos sujetos (traficantes culturales, jóvenes de periferia), por medio de las políticas públicas, produzca impactos positivos en la democracia y la construcción de una ciudadanía activa.

Los orígenes del Programa VAI se remontan a las discusiones de la Comisión Extraordinaria y Permanente de Juventud del Consejo Municipal de São Paulo, desarrolladas entre 2.001 y 2.002, en la que participaron parlamentarios de diferentes partidos, así como movimientos de la sociedad civil. La comisión fue dirigida por el Concejal Nabil Bonduki<sup>91</sup> del Partido de los Trabajadores, quien siempre había contado con el apoyo de la juventud, especialmente de clase media; la apropiación del Programa VAI por parte de los jóvenes inicia con su propia creación, ya que de acuerdo con el testimonio de los gestores de la política, está surgió de la demanda de los jóvenes “desde las bases”<sup>92</sup>.

A pesar de que la creación del Programa se relaciona con las coyunturas propias de la época, fue a partir de las discusiones de dicha comisión que empezó a surgir la propuesta de crear una política pública de cultura para jóvenes, aprovechando un período en el que se acrecentó el interés por comprender mejor el papel que la cultura estaba teniendo en

---

<sup>91</sup> En febrero del año 2.015 Nabil Bonduki tomó posesión como Secretario Municipal de Cultura de São Paulo, nombrado por el alcalde Fernando Haddad. Bonduki sustituyó a Juca Ferrerira, quien asumió el Ministerio de Cultura. El ex – concejal fue relator del Plan Director de Cultura de la ciudad y de un conjunto de directrices para la planeación del crecimiento de São Paulo en los próximos 16 años; así mismo, fue uno de los ideólogos del Programa VAI, un programa de estímulos para iniciativas culturales juveniles de la periferia. Recuperado de: <http://www.icarabe.org/noticias/nabil-bonduki-toma-posse-como-secretario-municipal-de-cultura-de>. El día 23 de agosto de 2.015.

<sup>92</sup> Durante los meses agosto – diciembre de 2.012, se realizaron diferentes entrevistas, en la ciudad de São Paulo, con la directora del Programa María do Rosario Ramalho, el coordinador Gil Marçal, las investigadoras y miembros de la comisión evaluadora Ana Paula do Val y Rita Alves, el técnico que acompañó el proceso de la Agencia Popular Solano Trindade James Lemos Abreu, entre otros miembros activos o fundadores del programa. Así mismo se hizo acompañamiento de algunas de las visitas técnicas realizadas durante este periodo a diferentes movimientos beneficiados por VAI.

la vida de los jóvenes paulistas. Se trataba de un contexto político favorable en el que la comisión tenía la posibilidad de ampliar y profundizar en la discusión sobre la cuestión de la juventud como interés de las políticas públicas, para responder a preguntas como ¿Qué joven es este? ¿Cuáles son sus deseos? ¿Cuáles son sus necesidades? ¿Cómo pueden las políticas ayudar a resolverlos y alcanzarlos?

Este momento histórico estaría además marcado por una transición en el gobierno local, pasando de dirigencias marcadamente conservadoras a una administración que tenía como bandera la renovación de las políticas públicas en cabeza de Marta Suplicy (2.001-2.004), del Partido de los Trabajadores. La voluntad de los cambios se confirmaría en 2.003 con el triunfo de Luiz Inácio Lula da Silva, también del PT, en el gobierno federal. Para el Partido de los Trabajadores resultaba fundamental el rol de la cultura en el desarrollo de una sociedad más democrática; en este sentido, podría decirse que era el momento preciso para la creación de propuestas tan arriesgadas, innovadoras y populares, como VAI (municipal), ProAc (estadual/departamental) o Cultura Viva (Nacional).

Si bien es cierto que la Comisión Extraordinaria y Permanente de la Juventud, buscaba abordar diferentes asuntos como educación, trabajo, salud, etc., hay que decir que uno de los temas más destacados y recurrentes en las discusiones fue el de la cultura, normalmente relegado. Este tema fue cobrando relevancia, especialmente a medida que los jóvenes fueron participando de las reuniones de la comisión. Se realizó un importante ejercicio de motivación para vincular a los jóvenes en las discusiones, que sería determinante en el carácter cultural del proyecto de ley propuesto. Los debates resaltaron la importancia de la cultura para la vida de los jóvenes, para su ocio y sociabilidad, y al mismo tiempo como base para la vivencia de sus experimentaciones en los procesos de definición de la identidad, la construcción de referencias y visiones del mundo, así como para la expresión de estas y en este sentido, para su participación social. “Los jóvenes señalaron la falta de equipamientos, apoyo y recursos para posibilitar la vivencia cultural que demandaban, tanto en el sentido del consumo (goce) como en de la producción de cultura” (Secretaría Municipal de Cultura, VAI - 5 años, 2.008).

Esta serie de inquietudes y demandas coincidía con el surgimiento de un movimiento social que le confería una mayor visibilidad a la juventud en el ámbito del gobierno

estadual y municipal por medio de la creación de secretarías y grupos de trabajo, orientados específicamente a este segmento de la población. Tal es el caso de la Secretaría de Estado para la Juventud, creada en 1.999, mediante la ley 10.387 y la Coordinadora Especial de Juventud del Municipio de São Paulo, creada en 2.001 mediante la ley 13.169. Pero más allá de esto, la preocupación por la cuestión de la juventud, envolvía un movimiento que traspasaba las fronteras del Estado y vinculaba una serie de actores de la sociedad civil, entre los que se destacaban algunas ONGs con gran influencia en la ciudad como El Instituto Pólis<sup>93</sup> o la Acción Educativa<sup>94</sup>, entre otras. Desde este movimiento comenzaron a producirse estudios e investigaciones que ayudaron a reforzar la importancia de la cuestión de la juventud en la agenda política y que alcanzaron bastante influencia en las agendas públicas.

Estudios como la "Investigación sobre la juventud: cultura y ciudadanía", del 2.000, realizada por el Núcleo de Opinión Pública (NOP) de la Fundación Perseu Abramo<sup>95</sup> y el "Mapa de la Juventud de la Ciudad de São Paulo", de 2.003, elaborado por la Coordinadora de Juventud de São Paulo, permitieron romper varias representaciones comúnmente asociadas con la juventud y reforzadas incesantemente por los medios, como la falta de interés por la cultura, la relación estrecha con la violencia y la rebeldía "sin causa", revelando en cambio el perfil de un joven curioso, preocupado con cuestiones públicas, y ávido en producir cultura y participar de iniciativas existentes en su propia comunidad. Así pues, más allá de una visión estereotipada de la condición juvenil, se rescataba su condición de ciudadano, de sujeto de derechos (Secretaria Municipal de Cultura, VAI - 5 años, 2.008). El estudio de la Fundación Perseu Abramo fue material fundamental para definir los temas prioritarios de los debates que se desarrollarían con los jóvenes en el Consejo. Salud, educación, sexualidad y seguridad, fueron temas recurrentes en el estudio. Pero además de estos, la cultura aparecía a lo largo de la

---

<sup>93</sup> El Instituto Pólis es una ONG que actúa en alianza con otros actores sociales, para el fortalecimiento de la sociedad civil, la accesibilidad a los derechos y las relaciones con el Estado. Ha realizado diversos estudios sobre la juventud, desde diferentes áreas (trabajo, educación, salud, cultura). Recuperado de: <http://www.polis.org.br/>. El día 30 de octubre de 2.012.

<sup>94</sup> La Acción Educativa es una ONG local que nació con el interés de colaborar en la democratización de la educación en São Paulo. Con el tiempo vincularon el tema de la juventud como uno de los ejes principales de su trabajo. Desde el 2.007 realiza una publicación mensual de 10.000 ejemplares, de distribución gratuita, que contiene la guía cultural de la periferia paulistana. Recuperado de: <http://www.acaoeducativa.org.br/>. El día 12 de noviembre de 2.012.

<sup>95</sup> Recuperado de: <http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/pesquisas-de-opiniao-publica/pesquisas-realizadas/juventude-e-cidadania-1999>. El día 7 de febrero de 2.013.

investigación como un tema clave y estructurador para la juventud: para actuar, socializar, experimentar y participar. A partir de esto se propuso un debate en el que participaron personas conocedoras del tema de la juventud y la cultura brasileñas como Helena Abramo, Luciana Guimaraes y Maria del Rosario Ramalho, entre otros, quienes además de conocer ampliamente estos temas, habían participado en diferentes espacios del gobierno municipal o nacional. Se desarrollaron interesantes debates durante un año, que se encuentran consignados en la publicación “Un año de Juventud” (Comissão Extraordinaria Permanente da Juventude, 2012)

Adicional a los debates, se realizaron visitas de campo a la periferia, así como a otros municipios que venían aplicando programas de democratización de los recursos, como el presupuesto participativo o las leyes de incentivos. Ante la gran demanda que encontraron entre los jóvenes de las periferias, por contar con recursos para realizar sus propias producciones artísticas, y teniendo en cuenta los aprendizajes de otras políticas, comenzó a gestarse una primera propuesta de proyecto de ley para financiar las iniciativas de colectivos culturales.

La mayoría (de los jóvenes) o ve televisión o juega futbol en pequeños campos (...) porque no tenemos muchas canchas, como se puede ver (...) pero ellos no ven televisión porque les gusta; ven porque no tienen otra cosa para hacer, no tienen otras actividades (...) lo que a ellos les gustaría hacer es estar en un parque, en un club polideportivo desarrollando sus actividades, en un centro cultural fomentando sus actividades, sus talentos” (Valdeir do Santos Pereira, 16 años) (Comissão Extraordinaria Permanente da Juventude, 2012)

La primera opción para responder a estas demandas fue replantear la ley de incentivo; sin embargo, la gran dificultad que se ha experimentado con esta política, es que a las empresas del sector privado no les interesa entregar recursos para proyectos de periferia o cultura popular. En este sentido investigadores como Isaura Bothelo han dado un gran debate, argumentando que la producción cultural no puede estar determinada por los intereses de las grandes empresas, como viene ocurriendo a partir de la implementación de estas leyes. Si bien son válidas, y generan un aporte importante en el desarrollo cultural del país, las políticas culturales no pueden reducirse a esto (2001). Como contrapropuesta se planteó que un porcentaje de lo que se recaudaba por ley de incentivo

fuera para proyectos de jóvenes de las periferias; no obstante la propuesta no fue bien recibida por los productores culturales que captan los recursos de la empresa privada y no fue comprendida por los jóvenes de las periferias. Los artistas y productores consagrados consideraban injusto que además de tener que gestionar sus recursos, tuvieran que gestionar los de las periferias; los jóvenes periféricos no le encontraban sentido a contar con lo que sobrara de los grandes proyectos.

Recorrimos las diferentes zonas de la ciudad presentando el proyecto. Las personas no lo entendían, no encontrábamos respuesta. Ahí fue que pensamos “algo anda mal”, si la gente no comprende, no va a participar, no habrá apropiación. Y de nuevo empezamos a pensar; teníamos que llegar a un proyecto de ley que fuera mucho más simple para los jóvenes. De ahí nació la idea de lo que se convertiría en VAI. (María do Rosario Ramalho, 2012)

Los primeros borradores del proyecto se pensaron para organizaciones juveniles; sin embargo, pronto se dieron cuenta que las formas de asociación de la juventud hoy pasan por la informalidad, así que este era un principio excluyente. Los jóvenes paulistanos se estaban uniendo por causas y proyectos que a veces permanecían poco en el tiempo, pero otras veces se disolvían una vez desarrollaban las acciones. Así que crear el programa necesitó un profundo trabajo de campo que permitió comprender mejor a la juventud paulistana entendiendo que era necesario crear un dispositivo legal que al mismo tiempo ampliara las condiciones de acceso a la cultura y simplificara las exigencias para participación en convocatorias y procesos selectivos. Esto explica porque VAI está dirigido a personas naturales (aunque también recibe personas jurídicas), jóvenes entre 18 y 29 años (un rango de juventud más amplio que el que ha reconocido las Naciones Unidas), de la periferia, que realizan prácticas culturales. De acuerdo con los integrantes de la comisión, más allá de la edad, el programa debía considerar otros aspectos relacionados con la condición juvenil, ligados específicamente a su búsqueda de autonomía, reconocimiento e identidad. De acuerdo con Luciana Guimarães quien integró la Comisión Coordinadora de la Juventud:

Esta es la fase de la construcción de referencias que determinan elecciones de los y las jóvenes para entrar en el mundo adulto; es también un momento en el que se da el desarrollo de la autonomía. Por eso, las acciones pensadas para esta

población, deben siempre procurar, por un lado entender el repertorio de los jóvenes, garantizando así que las elecciones puedan ser hechas, y por otro, proporcionar experiencias de autonomía (Guimarães, en De Lemos, 2010, p. 144)

Terminado el 2.002, se había consolidado un proyecto de ley pensado con y para los jóvenes de la periferia. El año 2.003 constituyó un momento definitivo para la implementación de VAI. La Secretaria Municipal de Cultura, por medio del Departamento de Teatro, enfrentó el desafío de la institucionalización del programa, que vendría a financiar prioritariamente personas naturales, de una forma completamente diferente a la que se había utilizado en aquel organismo hasta entonces.

### **3.3. La puesta en marcha del Programa VAI**

La “jugada política” que permitió sacar adelante esta propuesta tan arriesgada, fue presentársela primero al Secretario de Cultura Celso Fratreshci, quien se comprometió a implementarlo si pasaba como ley. Cuando un proyecto recorre el camino normal de postulación para ser ley, y no pasa antes por la “pre-aprobación” (informal) de un funcionario público que pueda ponerlo en marcha, las posibilidades de que pase son pocas; se puede caer en el camino o tardar años en ser aprobado. Digamos que el ejecutivo no permite que el legislativo actúe sin antes consultarle, explicó James de Lemos Abreu. Así que una vez fue conocido en la Secretaría de Cultura y pasó los debates en el Consejo, el proyecto fue aprobado como ley municipal 13540 en marzo de 2.003. En septiembre de ese mismo año la ley fue reglamentada por la alcaldía mediante el decreto 43.823 y un mes después se hizo la primera convocatoria en la que participaron 650 proyectos. Para diciembre ya se habían elegido los primeros 67 proyectos beneficiados. Fue un momento bastante bueno para VAI, comenzó a ser visibilizado entre los jóvenes de la ciudad, en gran medida gracias a la divulgación institucional y al reconocimiento de organizaciones que actuaban en el campo de la inclusión social de los jóvenes, que se encargaron incluso de promover talleres de elaboración de proyectos para ser presentados al programa. La realización de estos cursos, y de un material didáctico generado por el propio programa (Agora VAI: Roteiro para elaboração de projetos culturais como foco no Programa VAI), fueron fundamentales para la ampliación del público de VAI. En los primeros años VAI se desarrolló con recursos de reserva, posteriormente se le asignó un presupuesto anual.

Los 67 proyectos financiados en el 2.004, recibieron los recursos en tres desembolsos, de acuerdo con el cronograma de actividades de cada uno; estos desembolsos estaban supeditados a la entrega de informes y presentación de cuentas. Para ese momento el programa contaba con una coordinadora y dos personas administrativas, quienes además respondían por funciones del Programa de Fomento al Teatro. Para la selección de los proyectos se contó desde el principio con la Comisión de Evaluación, un grupo compuesto por funcionarios del gobierno municipal y de la sociedad civil, que ha sido fundamental para determinar el desarrollo de VAI en cuanto a la línea de elección de los proyectos. Son las iniciativas beneficiadas las que le han dado el carácter al Programa. En un principio los funcionarios que integraron la Comisión eran propuestos por el Consejo Municipal de Cultura, cada uno de ellos participaba como evaluador durante un año. A partir del 2.005 la comisión pasó a ser escogida por el Secretario de Cultura, entre las entidades inscritas por el Consejo de Cultura, de acuerdo con la ley, “porque simplemente la nueva administración en cabeza del alcalde José Serra, no volvió a convocar al Consejo Municipal de Cultura”, según explicó James Lemos Abreu. Así mismo, la duración de cada miembro en la comisión pasó a ser de 2 años y las personas serían renovadas de forma alternada de tal manera que siempre hubiera personas antiguas y nuevas. De acuerdo con el equipo técnico de VAI esto ha sido muy positivo, en la medida en que se mantiene una memoria de los procesos de elección y los debates ocurridos a lo largo del desarrollo de los proyectos; pues además de seleccionar las iniciativas, la comisión se reúne a largo del año para evaluar el desarrollo del Programa.

La selección para los proyectos de la segunda edición, ocurrió a finales de 2.004, coincidiendo con cambio de administración. Se inscribieron 450 proyectos y fueron seleccionados 71. El año 2.005 fue determinante en cuanto a la consolidación del programa en el campo de las políticas públicas. El programa pasó del Departamento de Teatro para el Departamento de Acción Cultural Regionalizada; posteriormente pasaría al Departamento de Expresión Cultural donde permanece hoy. Además se contrató un técnico, y el equipo, aunque pequeño, quedó encargado solamente de VAI, desligándose de las responsabilidades de Teatro.

Al mismo tiempo, en el año 2.005, cuando ocurrieron todos estos cambios positivos y el programa comenzó a tener una dirección propia con María del Rosario Ramalho (quien

había participado desde el comienzo en el diseño del mismo). Pero a su vez el gobierno municipal entró en crisis y el presupuesto para cultura fue recortado en un 31%. Los \$R16 mil (8.000 US aproximadamente) que eran asignados a cada proyecto elegido serían reducidos a 11 mil. Algunos jóvenes firmaron un acuerdo aceptando el recorte; sin embargo, la mayoría no lo aceptó y el programa se paralizó. La movilización llevada a cabo por los jóvenes agravó la crisis de la Secretaría a tal punto que el secretario fue cambiado por Carlos Augusto Calil, a quien los jóvenes lograron convencer de descongelar un recurso y mantener el monto de VAI por \$R16 mil. Las demoras en el desembolso del dinero obligaron a modificar los cronogramas y la metodología para el desarrollo de los proyectos ese año. En ese momento se consolidó aún más el equipo con la coordinación de Gil Marçal; su entrada al programa sería determinante en el futuro del mismo. Gil hacía parte de ese movimiento cultural de la periferia sur que comenzó a demandarle al Estado recursos para realizar sus prácticas. Su coordinación (2.005-2.012) fortaleció la confianza y la relación de los jóvenes con el Programa.

A partir del año 2.005 se realizaron talleres de elaboración de proyectos en alianza con la Coordinadora de la Juventud, el Centro Cultural de la Juventud, y por medio una entidad contratada por el Departamento de Expresión Cultural, específicamente para esto. Estas estrategias, más allá de ampliar el público, comenzaron a darle pistas al equipo técnico y la comisión de evaluación, sobre las principales tendencias y perfiles de los proponentes; de allí surgió un especial interés por conocer mejor a los colectivos que presentaban los proyectos, su origen, sus búsquedas. A partir de esto, se empezaron a generar desde el 2.005, estadísticas levantadas anualmente que dan cuenta del perfil de los grupos, las zonas de donde provienen, los lenguajes de mayor demanda, entre otros.

En el año 2.006 se recibieron 758 inscripciones para 62 proyectos seleccionados. El equipo creció con un nuevo técnico y un practicante. Esto, sumado a un aumento presupuestal que pasó de R\$ 1.000.000 a \$R 1.710.000, permitió un aumento del 62% en proyectos seleccionados en 2.007, cuando de 777 que se presentaron se eligieron 102. Para el año 2.008, el Programa contaba con una coordinadora, 4 técnicos, dos practicantes y un presupuesto de R\$ 2.000.000; se recibieron 705 inscripciones y fueron seleccionadas 115 iniciativas. Adicional a esto, desde ese año se cuenta con un blog que

permite la comunicación con los grupos<sup>96</sup>. Año tras año ha venido aumentando la cantidad de proyectos seleccionados y el equipo se ha consolidado; en el año 2.012 (año en el que se hizo esta investigación) el Programa contaba con una directora, un coordinador, 6 técnicos, un administrativo y un practicante; y logró apoyar 178 proyectos por valores hasta de \$R23.000. Desde su creación hasta el año 2.012, el Programa VAI había subsidiado 956 proyectos, entre personas naturales y jurídicas, con una inversión total de R\$ 18 millones.

### **3.4. La apropiación de un programa de política pública**

Uno de los mayores logros del Programa VAI es que ha colaborado en la ampliación de la oferta cultural de la periferia. Si bien es cierto que São Paulo es una ciudad con una gran oferta cultural, ésta se concentra en el centro de la ciudad y resulta muy costosa y ajena para las personas que vienen de zonas alejadas y que son consideradas de estratos bajos. Lo que ha favorecido VAI es la puesta en marcha de prácticas culturales y la generación de un circuito permanente de acciones, en diferentes zonas de la periferia<sup>97</sup>. Ahora bien, no se trata de decir con esto que fue el Programa quien creó las prácticas; por supuesto que no, simplemente las reconoció y al entregar los recursos facilitó su realización. En la periferia existen un sinnúmero de prácticas anteriores a VAI como el Sarau da Binho, el Sarau de la Cooperifa, el Instituto Pompas Urbanas, el colectivo Imargen, entre otros, que son proyectos con larga trayectoria, creados por actores culturales, que de alguna manera han construido una imagen y una propuesta propias de estas regiones. Sin embargo, el número de iniciativas resultaba poco en relación a las dimensiones de la periferia paulistana y las posibilidades de movilidad, pero más allá de eso, hacían falta estrategias de articulación que permitieran crear circuitos y de alguna manera consolidar esa cultura periférica. Cabe decir que en gran medida fueron los proyectos existentes los que motivaron, junto a los debates, la creación de un dispositivo como VAI, así como la multiplicación de colectivos y acciones culturales por parte de

---

<sup>96</sup> Recuperado de: <http://www.programavai.blogspot.com/>, y la difusión permanente de información. El día 12 de febrero de 2.015.

<sup>97</sup> Es posible asistir a *saraus* los 7 días de la semana; hacia el final de la semana se presentan obras de teatro; los domingo se realizan eventos culturales como bingos, bazares, ferias de arte y cultura; constantemente se realizan conciertos, performances, muestras de cine entre otros. Se puede consultar la Agenda Cultural de la Periferia, elaborada por la ONG Ação Educativa: <http://www.agendadaperiferia.org.br/>. El día 12 de febrero de 2.015.

otros jóvenes en las periferias. Es evidente que primero fueron los colectivos y después vino VAI. No obstante, la escasez de recursos limitaba mucho las prácticas y como tantas veces lo han dicho los mismos jóvenes, la obligación de desarrollar actividades que les representen ingresos para su vida cotidiana, impedían que pudieran dedicar tiempo a sus prácticas, incluso parcialmente.

La verdad es que aprendí que el arte en Brasil es complicado para sobrevivir. Cuando descubrí eso, me desilusioné mucho, y lo intenté resolver. Fui a ganar dinero. Una parte de mi tiempo intento ganar dinero y otra parte intento producir cosas que me gustan. Y una vez más percibo que el tiempo del negocio se me está comiendo el tiempo de lo artístico. (Joven de 31 años; participó en la convocatoria 2006-2007). (Secretaria Municipal de Cultura, *Via Vai: percepções e caminhos percorridos*, 2012, p.31).

En este sentido, la posibilidad que ha dado VAI de financiar acciones culturales propias, le ha permitido a los grupos desarrollar las prácticas y por medio de estas tomarse, de una parte, los equipamientos existentes (centros culturales, bibliotecas, centros integrados, etc.), y de otra, apropiarse de los espacios públicos como los bares, los parques y las plazas, consiguiendo con esto consolidar una producción cultural y simbólica *de la periferia para la periferia*. Esto ha conducido a la activación de un circuito cultural de las zonas más alejadas, lo que ha sido fundamental para vencer un obstáculo que deben enfrentar los artistas y productores culturales de la periferia: la formación de públicos. Se trata de un círculo, en la medida en que hay una mayor demanda y apropiación de la cultura periférica por parte del público, hay una multiplicación también de la oferta. No obstante, vale aclarar que esta circulación continua siendo zonal.

En la periferia...en los edificios en los que nos presentábamos, 90% de las personas que venían a nuestra presentación, a una pieza de teatro, nunca fueron al teatro, nunca asistieron a una pieza, nunca...Estaban siempre encerrados viendo la televisión. Se limitan a la televisión (...) cuando usted iba dentro de un edificio, dentro de las casas de ellos, dentro del espacio de ellos y cuando las personas lo veían tenían miedo: "los artistas". Tenían hasta recelo de la persona que está pintada, de un artista, pero después de un cierto tiempo, fueron viniendo y veían que ese artista es una persona como ellos, de carne y hueso, una persona

que tiene sentimientos, que intercambia ideas, que conversa, que es normal. Que no hay diferencia entre quien está en la televisión y quien está frente a usted (Secretaría Municipal de Cultura, 2012).

Por otro lado, en la medida en que el programa ha contribuido a conseguir los recursos necesarios para las prácticas culturales (equipamientos, vestuario, tecnología, etc.), se está contribuyendo a romper el prejuicio que existe sobre la calidad de la producción de la periferia. Es decir, entre los artistas consagrados que tienen acceso a otros estímulos, así como entre los financiadores que apoyan proyectos a través de la ley de incentivo, existe la idea de que todo lo que se hace en la periferia carece de calidad estética. Se tiene la idea de que esta producción es mediocre, “demasiado popular”. De alguna manera iniciativas apoyadas por VAI que se están desarrollando con un concepto estético, han ayudado un poco a modificar esta noción. Sin embargo, hay que decir, que este logro sigue siendo muy incipiente. De una parte el prejuicio permanece, y de otra, la calidad estética sigue siendo muy cuestionable y en este aspecto tienen mucho que ver, de forma negativa las mismas políticas de financiación que promueven propuestas artísticas sin una exigencia de calidad, simplemente para cumplir con la asignación de un recurso y las cuotas de inclusión. Con lo que consiguen además generar una especie de “oferta propia”, muy económica, que ponen a disposición del pueblo. Es decir, como se menciona en el caso de Medellín, se trata de llenar de contenido sus agendas culturales casi con el mismo recurso que se responde a las demandas de los jóvenes. El Estado financia proyectos culturales y el Estado los contrata por muy bajos costos, para sus propios eventos, supuestamente con el fin de generar circulación, pero sin competitividad; por esto, cuando pasan a escenarios del mercado, se quedan por fuera y se les juzga por la falta de calidad.

En este orden de ideas, y a pesar de ser un programa de cortos alcances<sup>98</sup>, puede decirse que VAI como política pública ha logrado el reconocimiento y la apropiación por parte de algunos jóvenes de las periferias, que están encontrando en éste, la primera posibilidad de acceder a los recursos públicos. Para muchos de ellos, que nunca habían realizado ejercicios de gestión cultural, su participación en las convocatorias así como el desarrollo de los proyectos se ha convertido en una escuela; de tal suerte, que pasados

---

<sup>98</sup> En el año 2012 VAI financió 178 iniciativas culturales de la periferia, sobre un total aproximado de 5.000 que se han identificado.

los dos años en los que pueden acceder a la financiación, el 81% de los grupos continúan realizando las mismas acciones con las que participaron en VAI, o nuevas acciones, pero siguen activos (Secretaría Municipal de Cultura, 2.012).

Por esta razón muchos colectivos se sienten VAI a pesar de ya no poder participar en las convocatorias y continúan participando de alguna manera en los espacios (muestras culturales) generados por el programa, en las iniciativas ciudadanas que buscan mantenerlo en los momentos de crisis y en los debates que se dieron en el Consejo para la creación de un VAI 2<sup>99</sup>. Por otro lado, cada año crece el número de jóvenes a la espera de los talleres para la realización de proyectos y a la apertura de la convocatoria; en el último año, se presentaron 926 iniciativas<sup>100</sup>.

“VAI trajo nuevas perspectivas, abrió puertas (...) nosotros tenemos una gratitud por la oportunidad de VAI (...) fue un impulso mismo. A partir de ahí vamos a caminar para lograr andar con nuestras propias piernas. Hoy llevamos 7 años caminando” (Joven de 31 años, convocatoria 2.006) (Secretaria Municipal de Cultura, 2012, p.80)).

Sin duda el público se ha ampliado y esto es determinante en su continuidad, pues si bien es cierto que está reglamentado como ley, esto no impediría que en el momento de una crisis, el programa se reduzca hasta desaparecer. Por esto, el sentido de pertenencia que se ha desarrollado por VAI entre los jóvenes ha sido fundamental para mantener el programa en las diferentes ocasiones en que ha sufrido recortes presupuestales; de alguna manera los propios jóvenes han enfrentado estas crisis movilizándose y manifestándose frente a la Secretaría de Cultura, consiguiendo con esto descongelar y aumentar los recursos. Y más aún, son las demandas de los colectivos que ya cumplieron su ciclo las que motivaron las discusiones de VAI 2. En el año 2.011, el presupuesto

---

<sup>99</sup> A comienzos del 2.013 comenzaron a darse los debates para la creación de una segunda versión de VAI que buscaría apoyar ya no iniciativas, sino propuestas más consolidadas. Las convocatorias para participar de estas discusiones son lideradas por movimientos que han pasado por VAI, por los mismos técnicos, por miembros de la Comisión de Evaluación, y por jóvenes que buscan participar en el Programa. Nuevamente el Facebook ha sido la herramienta más utilizada para difundir la convocatoria. Ver: [https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3368189532373&set=a.1095283111133.2016126.1498239454&type=1&relevant\\_count=1](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3368189532373&set=a.1095283111133.2016126.1498239454&type=1&relevant_count=1), <https://www.facebook.com/events/334736006595734/>, <https://www.facebook.com/events/647118425314556/>.

<sup>100</sup> Recuperado de: <http://www.programavai.blogspot.com/>. El día 20 de febrero de 2.015.

presentado por el equipo VAI para financiar 134 proyectos a realizarse en 2.012 no fue aceptado. La movilización de la juventud vinculada al programa, a través de Facebook, consiguió un aumento que permitió la entrada de unos 40 proyectos más, llegando a un total de 178.

La primera vez que supimos que los recursos de VAI se iban a congelar y a recortar hicimos una manifestación al frente de la Secretaría; vinieron muchos jóvenes, después de eso, el dinero se liberó. El año 2.011 pasó de nuevo, se hizo una convocatoria a través de Facebook, se movilizaron muchas personas, nos manifestamos, estuvimos en el Consejo y justo antes de ir a hacer el plantón frente a la Secretaria dieron la noticia de la liberación del dinero. Pero más allá de eso, estas movilizaciones han servido para que como sector nos organicemos y pongamos nuestras demandas, no solo para el presupuesto, sino para que se sepa que están pensando los jóvenes de São Paulo...ahora estamos empezando a dar las discusiones sobre la necesidad de un VAI 2 (Entrevista con Gabriel di Piero, Red Nossa São Paulo, Grupo de Trabajo de Juventud, São Paulo, octubre 2012.)<sup>101</sup>

En este sentido, puede decirse que VAI ha sido una escuela de formación para los jóvenes, en la medida en que han aprendido no solo a gestionar y hacer uso de los recursos, sino también a movilizarse como sujeto colectivo para hacer la demanda de sus

---

<sup>101</sup> Luego de la movilización y liberación de los recursos, el GT de Juventud publicó el siguiente post en su Facebook: "Buenas noticias para todos los productores culturales, grupos y colectivos interesados en la defensa del programa VAI! Después de la movilización intensa, el Secretario Calil anunció la liberación de R\$900,000.00 que estaban congelados, gracias a una articulación entre las secretarías municipales (Cultura, Planificación y Relaciones Gubernamentales). Así, el programa se fortalece y el anuncio de este año puede incluir un mayor número de grupos. Damos las gracias a los grupos, colectivos, artistas y otros ciudadanos que contribuyeron presionando al gobierno! De acuerdo con algunos concejales recibieron más de 100 mensajes de correo electrónico en unos pocos días. Esperamos que este logro abra nuevos diálogos y futuras movilizaciones. El Gt Juventud continúa construyendo una agenda de propuestas de políticas públicas de juventud y enviará una carta a los candidatos de este año, para comprometerlos con nuestras prioridades. Se trata de un espacio autónomo y abierto a la participación, por lo que depende de la contribución de ustedes. Estamos discutiendo temas como el género y la diversidad, centros culturales, VAI2 (para grupos ya cubiertos), la movilidad y el derecho a la ciudad, revisión del papel de los auxiliares de la juventud y regulación de las Estaciones de la Juventud, entre otros temas relevantes. Quién quiera puede traer propuestas, por favor póngase en contacto con nosotros. Saludos generales "GT Red de Jóvenes de Nuestra São Paulo (Facebook Gabriel di Piero: <https://www.facebook.com/GabrielDiPiero?fref=ts> , 20 de marzo de 2012). (La traducción es mía)

derechos. Los primeros proyectos presentados eran mucho más individuales y en general enfocados a equipamientos culturales: los jóvenes pedían espacios. Actualmente los proyectos son articulados, los jóvenes que los presentan piensan mucho más en la circulación y en la apropiación de espacios existentes, en el trabajo en red, en fortalecerse como sector. El proyecto de la Agencia Popular Solano Trindade, es un ejemplo de esto, se trata de un proyecto de red que busca generar circulación y visibilización de diversos colectivos que de alguna manera se ha tomado parte de la zona sur de la ciudad. Una dinámica muy diferente a sus primeros proyectos (Funk concientiza y mujeres periféricas cantan) que se concentraron en hacer producciones musicales con un grupo de personas.

Cuando se hizo la primera evaluación del programa en el año 2.008, Helena Abramo, expresó su satisfacción al confirmar la relevancia de esta experiencia pues:

Más allá de crear, efectivamente, la implementación de un canal de acceso al derecho de la producción cultural para jóvenes de la periferia de la ciudad de São Paulo, VAI apunta a principios de directrices que deben ser considerados en el más reciente y creciente debate sobre la formulación de políticas públicas de juventud en nuestro país: la importancia de considerar las demandas de los jóvenes, más allá de los indicadores que los estructuran como grupos vulnerables y en riesgo; la interlocución con los actores juveniles en espacios públicos de formación de las políticas; la definición de ley de programas para jóvenes, en la búsqueda por garantizar su continuidad e inclusión en la planeación estratégica del ejecutivo; la designación de recursos públicos para garantizar los derechos, desde una perspectiva universalizante; la posibilidad de someter las directrices y uso de los recursos a evaluaciones de control social, inclusive de los actores juveniles a los que el programa se dirige.

Más adelante, en la evaluación publicada en el 2.012, el Programa se reconoció como parte de las políticas públicas de fomento que atienden las demandas de los movimientos culturales de la periferia, así mismo la importancia que ha tenido para la notable expansión de la escena cultural en la última década, con los 778 proyectos que habían sido desarrollados por jóvenes periféricos en sus 8 años de existencia (2.003-2.011). De acuerdo con esta segunda evaluación, uno de los logros más importantes de VAI radica

en que potenció la cultura existente en la periferia desde su dimensión artística; es decir, no fue que VAI llevara arte, sino que generó las condiciones para poner en marcha las prácticas culturales con mayor calidad, entendiendo que además de la legitimidad política que tienen las acciones de los colectivos de los barrios periféricos, estas también pueden ser valorizadas desde sus concepciones estéticas. Es decir, el programa VAI ha contribuido en la visibilización de las estéticas de las periferias, revelando un arte y una cultura propios de las llamadas “quebradas”, con un fuerte sentido emancipatorio.

No obstante lo anterior, VAI no deja de ser una política dirigida a valorizar acciones culturales que están alejadas del mercado. Los jóvenes que recurren a este tipo de programas más allá de buscar una validación desde la cultura y el arte especializados, están buscando en las políticas públicas el reconocimiento y la legitimación de sus acciones y prácticas.

Políticas culturales relativas a la cultura ajena al mercado cultural: se refiere a las formas culturales que, en principio, no se proponen entrar en el circuito del mercado cultural tal como éste es comúnmente caracterizado. En otras palabras, son formas culturales no permeables por el interés económico, tanto en su producción material como en sus objetivos o en la recompensa de sus creadores. Los grupos folclóricos, de cultura popular y de aficionados, constituyen el objetivo por excelencia de estas políticas, que comprenden también los programas orientados a la defensa, conservación y difusión del patrimonio histórico (Coelho, 2009).

Esto no quiere decir que algunos no puedan pasar a ser reconocidos e ingresar en un campo cultural, pero sin duda ya no será más un campo a la manera de Bourdieu en el que se requiere dominar un lenguaje, tener acceso a una buena educación, y a un histórico familiar. Habría que repensar este campo, para ver cómo es que ingresan en los colectivos que no cuentan con ese “acervo” y como es que tiene lugar entonces una *otra* forma de distinción. Vale la pregunta para el caso de Son Batá, a la luz de su intento por ingresar en el mercado de la industria musical, en un campo cultural que en otro momento les hubiera resultado imposible de penetrar.

Pero antes que los logros alcanzados por los colectivos en términos artísticos, lo que es interesante de una política como VAI y en general de políticas culturales como las que señala Teixeira Cohelo (2009), es la posibilidad que traen de desencadenar relaciones en la vida de los jóvenes que participan. Relaciones entre los jóvenes y el poder público, entre los jóvenes y la ciudad, y entre los propios jóvenes. Al plantearse como un programa “de fácil acceso, flexible, para personas naturales” VAI está proponiendo de entrada una relación más “tranquila” con los jóvenes; la posibilidad de que los técnicos sean asequibles, de que el equipo acompañe los procesos en todas sus etapas, de que exista una oficina donde los atienden en cualquier momento, y de que las personas que hacen parte del Programa como funcionarios, tengan estrechos vínculos con los procesos de las periferias, ha modificado la relación de los jóvenes con el gobierno.

Por otro lado, se ha reconocido la importancia de esta política como apoyo a la creación de redes y la activación de un circuito cultural de la periferia. Entre las redes se destaca la Agencia Popular Solano Trindade, como una propuesta que busca, además de la articulación, alternativas de sostenibilidad para los diferentes proyectos. El 91% de los jóvenes entrevistados para realizar el informe entregado en 2012, declararon que sus grupos se articularon con otros grupos (Secretaría de Cultura).

En síntesis, podría decirse que VAI como política pública y como mecanismo de transformación en las formas de actuación de la juventud, ha alcanzado una importante incidencia en la escena cultural periférica de São Paulo que redundará en toda la ciudad. “Cualquier persona que se dedique a investigar sobre la escena cultural de la periferia paulistana, se va a encontrar con VAI. Sea cual sea su foco de análisis tendrá necesariamente que pasar por este programa, pues no es posible hablar de cultura de la periferia sin citar a VAI”. (Secretaría Municipal de Cultura, 2012).

### **3.5. Cómo opera VAI**

El programa VAI tiene como objetivo “apoyar financieramente, por medio de subsidio, actividades artístico-culturales, principalmente de jóvenes de estratos bajos y de regiones del municipio desprovistas de recursos y equipamientos culturales” (art. 1, Ley 12.540 del 24 de marzo de 2003- Proyecto de Ley 681 2.002 del Concejal Nabil Boundiki – PT). El

valor asignado para apoyar cada proyecto, varía cada año, siendo este en su versión del 2.012 aprobado hasta por R\$ 23.000 por iniciativa. Este valor se entrega hasta en tres desembolsos, en un periodo que no puede superar los 8 meses, ni ser inferior a 4. Es importante tener en cuenta que VAI busca apoyar iniciativas con notada actuación comunitaria; es decir, se trata de propuestas emergentes, con esto lo que se busca es darles el impulso necesario para que se consoliden y puedan tener una continuidad. Por esta misma razón la financiación no extiende dos periodos, pues se considera que en este tiempo, los colectivos alcanzan de una parte a aprender a gestionar un proyecto, y de otra a consolidar una propuesta.

El proceso de participación inicia con la inscripción de una iniciativa durante el periodo de convocatoria, que normalmente ocurre en el mes de enero. La única exigencia es haber vivido en la ciudad por un mínimo de dos años y cumplir con el perfil requerido: ser jóvenes de estratos bajos que buscan desarrollar proyectos artístico-culturales. Para la divulgación de la convocatoria se utilizan diversos medios como volantes, plegables, afiches, la página web del programa, redes sociales, voz a voz y se realiza una difusión a través de ONGs, centros culturales, casas de cultura, el Centro de la Juventud, entre otros. Muchos de los proyectos que se presentan vienen de colectivos que se encuentran y realizan actividades, participan en talleres, o son usuarios de estos equipamientos. Esto resulta un poco contradictorio frente a uno de los principios rectores del proyecto, que señala la necesidad de apoyar “regiones el municipio desprovistas de recursos y equipamientos culturales”; sin embargo, también es fundamental reconocer estas alianzas como parte del ejercicio de apropiación de los espacios y activación del circuito cultural.

Ahora bien, para inscribirse se debe entregar un proyecto cultural, que contenga la información del proponente (generalmente una persona del grupo) y el contenido del proyecto (objetivo, metodología, cronograma y presupuesto, entre otros). Adicional a esto se debe anexar una ficha que contiene información básica del proponente y del proyecto, que se utiliza especialmente para la sistematización de información y la generación de las estadísticas. Ahora, si bien es cierto que no existe un “formato de proyecto”, desde el Programa se ha generado una especie de guía y durante la convocatoria se realizan talleres enfocados a la presentación de proyectos para VAI en diferentes lugares de la periferia, a través de ONGs y centros culturales o de juventud.

Una vez se cierra la convocatoria, las propuestas son evaluadas por la Comisión de Evaluación de acuerdo a unos criterios definidos. Cada proyecto es revisado por dos evaluadores, en caso de empate, los proyectos son discutidos por la comisión en pleno. Una vez son seleccionados, se pasa a un proceso de contratación que implica aportar cierta documentación (cuenta bancaria, verificación de la residencia, etc.) y pasar por un procedimiento un tanto burocrático. Posteriormente a cada proyecto se le asigna un técnico del equipo; en el año 2.012, cada técnico acompañaba alrededor de 30 proyectos en su desarrollo, realización de actividades, presentación de informes y cuentas, reuniones, etc.

Esquemáticamente se puede definir un cronograma del Programa VAI anualmente así: enero: presentación de proyectos; febrero y marzo: evaluación y selección de propuestas; abril: divulgación de los resultados, contratación de los proponentes y encuentros con los grupos; mayo: primer desembolso, inicio de los proyectos con acompañamiento técnico; julio y agosto: primera presentación de cuentas, entrega segundo desembolso; septiembre y octubre: presentación de cuentas del segundo desembolso, entrega del tercer desembolso; prestación de cuentas finales, evaluación con los grupos, llamado para la próxima convocatoria (De Lemos, 2010).

El anterior es un esquema muy general, que puede variar de acuerdo a cada proyecto. Existen, aunque pocos, proyectos de menor cuantía que reciben solo dos desembolsos; por otro lado, a pesar de estipular unas fechas para desembolsos (mayo, julio, octubre), solo la primera se cumple de igual forma para todos; las demás se entregan de acuerdo con la presentación de informes, rendición de cuentas y el cronograma.

Con el propósito de fortalecer el trabajo en red y los circuitos, se realizan tres encuentros: i) previo a recibir el dinero, con el fin de explicar la forma en que se desarrollan los proyectos, ii) al recibir el dinero se reúnen representantes de los colectivos en dos sentidos: por lenguaje y por región, el objetivo es que se conozcan, compartan afinidades, se apoyen en las necesidades e intenten generar redes; y iii) al finalizar el año se hace un encuentro de muestra cultural. Adicional a esto, durante el año se promueven los encuentros por zonas, que son organizados por iniciativa de los grupos con el apoyo de los técnicos que los acompañan. Por su parte, los técnicos son asignados principalmente de acuerdo a afinidades de lenguaje, región o conocimiento del grupo, con el fin de

promover relaciones de confianza entre los técnicos y los colectivos; también pueden ser asignados de forma aleatoria.

Durante todo el proceso se hace un especial énfasis en la presentación de cuentas, entendiendo que se trata de recursos públicos, y que si bien la responsabilidad en términos legales recae sobre el proponente que firma el contrato, es una responsabilidad de todo el colectivo. Los jóvenes reciben al iniciar el proceso un “Manual de presentación de cuentas”. En realidad se trata de un proceso sencillo entre el proponente y el técnico; el proponente debe presentar una relación de gastos con las respectivas facturas. De acuerdo con la evaluación del programa desarrollado en 2.012, solo un 10% de los proyectos presentan graves problemas en la rendición de cuentas o en el desarrollo de los mismos. Adicional a la rendición de cuentas se presenta un informe de las actividades, en el que es posible, previo acuerdo con el técnico, realizar algunas modificaciones en el cronograma, siempre y cuando estas no sean estructurales del proyecto. Este proceso además de cumplir con requerimientos formales de la ley y con la rendición de cuentas sobre el gasto de recursos públicos, se constituye un proceso pedagógico de gran importancia para los grupos. VAI es un programa de fácil acceso y desarrollo, que sirve como escuela para preparar a los jóvenes para presentarse a convocatorias más exigentes. Muchos de los jóvenes que se presentan a VAI nunca habían hecho un proyecto, no habían llevado la relación de gastos del mismo o un ejercicio administrativo de los diferentes recursos.

Yo creo que lo más complicado fue la primera vez que presenté un proyecto y aprendí mucho. Al mismo tiempo que fue complicado, creo que fue un periodo de mucho aprendizaje. Las cuestiones del presupuesto (los gastos), sabes? Esa parte burocrática, de todo lo que usted compra tiene que poner la factura. Yo fotocopiaba, guardaba, porque soy organizada; yo estaba muy preocupada. Yo quería dejar todo en orden, todo bien bonito. Pero por ser la primera vez, usted no sabe no como hacer las cosas, era como un bicho de siete cabezas (Joven que participó en la convocatoria de 2.005) (Secretaria Municipal de Cultura, 2012, p.131).

VAI me ayudó mucho a organizar. Los controles financieros que ellos imponen en el proyecto son bien importantes y son una escuela de gestión. Yo creo que fue

como un curso de gestión (Joven que participó en la convocatoria de 2.008) (Secretaria Municipal de Cultura, 2012, p.130).

El programa prioriza la población joven, entendiendo esta como la que se encuentra entre los 18 y 29 años de edad; sin embargo hay que decir que existen excepciones, de acuerdo a los proyectos propuestos y se evalúan una serie de factores que pueden permitir vincular a personas mayores. Un ejemplo de esto es el proyecto “Mujeres periféricas cantan”, presentado por quienes después serían los fundadores de la Agencia Popular Solano Trindade. Este proyecto vinculaba mujeres adultas y de la tercera edad, con mujeres jóvenes, permitiendo un intercambio intergeneracional que fue comprendido por la comisión evaluadora como un elemento muy positivo.

Otra particularidad del programa, de acuerdo con el artículo 8 de la ley, es que permite la participación de un colectivo en dos ocasiones, que pueden ser consecutivas. El objetivo de esto es evitar que ciertos proyectos sean beneficiados “eternamente” y no exista una rotación que permita una participación más amplia del público al cual se dirige el programa. Si tenemos en cuenta que en São Paulo se han identificado a partir de diferentes investigaciones y cartografías cerca de 5.000 colectivos juveniles, y que VAI puede financiar un promedio de 150 por año en los últimos tres años, el programa requiere de estrategias que permitan el mayor acceso posible. No obstante, de acuerdo con los técnicos, hay muchas iniciativas que intentan presentarse una tercera vez, con otro nombre y otro proponente; para identificar estos casos ha sido fundamental el conocimiento que han alcanzado los técnicos de cada una de las regiones, así como la memoria que construye la Comisión de evaluación.

Podría decirse que el éxito del programa VAI como política pública municipal está directamente asociado con el pragmatismo que caracteriza sus mecanismos de participación y con la claridad de las reglas del juego (Norberto Bobbio), y esto tiene que ver con el hecho de estar dirigido a un segmento muy específico en unas condiciones de acceso que simplifican la burocracia. En la convocatoria del año 2.011 se lee:

El Programa VAI subsidia iniciativas culturales de jóvenes, principalmente aquellos de estratos bajos, con edades entre los 18 y 29 años, que habitan en regiones del municipio de São Paulo con deficiencia de infraestructura y acceso a los

equipamientos culturales. Su objetivo es estimular la creación, el acceso, la formación y la participación del pequeño productor y creador en el desarrollo cultural de la ciudad, promover la inclusión cultural y estimular las dinámicas culturales locales y la creación artística en general.

En este sentido, vale la pena preguntarse si el hecho de generar estos dispositivos tan segmentados contribuye realmente a la democratización de la cultura, o si por el contrario, habría que tratar a todos por igual. Pero mientras la inclusión no sea una realidad, es necesario mantener este tipo de políticas; es decir, mientras la oferta del estado no alcance a abarcar a los diferentes sectores poblacionales desde cada campo específico, se hace necesario generar unos mecanismos que garanticen la inclusión de las poblaciones menos favorecidas, como es el caso de los jóvenes de la periferia y esto sin duda, conduce a segmentar. Ahora bien, si con este tipo de mecanismos se logra visibilizar el sujeto emergente (juventud periférica) a partir del reconocimiento de sus prácticas, ¿cómo pasar al empoderamiento y la emancipación? Porque VAI les permite actuar, ser reconocidos, participar y relacionarse con el Estado, pero de ahí a una verdadera incidencia de estos colectivos hay todavía una gran distancia; esto se sale de los alcances del programa.

## 4. Comunidades refugio: los orígenes de los tráficos



Figura 6: Comuna 13, Medellín. Barrio Nuevos Conquistadores. Foto: Federico Rios (archivo personal )

*Suenan los tambores en toda la ciudad  
Suenan los tambores en ese palenque allá (...)  
Hoy somos los mismos  
aquí no ha cambiado nada  
Mismo tumbao, mismo acento  
La misma forma al hablar  
(My Palenque, Son Batá)<sup>102</sup>*

#### 4.1. Son Batá: un palenque en Medellín

Brooklyn Zinagoga fue expulsado de la comuna 13 por los Comandos Armados del Pueblo (CAP), las milicias de las FARC y del ELN porque era “un drogadicto”. En el año 1.996 salió de su barrio a la fuerza para un centro de rehabilitación en Medellín y a su regreso llevó a la 13 la música gringa del Bronx, de los barrios afrodescendientes y latinos de Nueva York: el Hip Hop. En ese entonces, mediados de los 90s, los barrios periféricos de Medellín – o comunas como se les suele decir-, eran universos independientes (desconectados) de la ciudad, con muy pocos medios de transporte, algunos de ellos incluso gobernados por milicias urbanas y con poca presencia de la institucionalidad . La desconexión entre las comunas y la ciudad era tal, que cuando alguien salía de allí hablaba de “bajar a Medellín”. Salir de la comuna 13 significó para Brooklyn entrar al mundo y enterarse de lo que estaba pasando allá afuera. Abandonar esos barrios era una utopía para sus jóvenes y Brooklyn no sólo lo había logrado, sino que además había encontrado allí una posibilidad para que otros lo intentaran: la música. A su regreso a la comuna, Brooklyn llevó trabajos de 2Pac, *Notorious Big*, *Wu-Tang Clan* y *Run-D.M.C* en casetes regrabados; llevó historias e imágenes que sirvieron de base para construir parte de ese Hip Hop que hoy inunda la ciudad y los discursos de la resistencia<sup>103</sup>. A Brooklyn

---

<sup>102</sup> Canción disponible en <https://myspace.com/afrohiphopcolombiac13> .

<sup>103</sup> Medellín hoy se viste de hip hop, de barrio, de calle. Hasta hace algunos años la ciudad negaba sus barrios periféricos, las expresiones culturales de sus habitantes eran percibidas como “demasiado populares”; sus jóvenes eran vistos como sicarios y agentes del mal, y por supuesto, nadie *subía* a esos lugares. Los *niños bien* de Medellín no se juntaban con los niños malos de las comunas. Cada quien en su barrio. Con los años y las nuevas nociones sobre “la cultura”, el reconocimiento de la diversidad y la “otredad” como una riqueza, la relación entre el Valle de Aburrá y sus laderas comenzó a cambiar, a tal punto que hoy los jóvenes de los barrios populares son el referente de muchos. La actitud, la estética, la manera de habitar la ciudad, la forma de hablar y expresarse, la “contracultura” de los *barrios bajos*, se convirtieron en la cara de la

lo conocí en el 2.010, como integrante del grupo Zinagoga Crew, dando un testimonio sobre cómo el Hip Hop lo había salvado del “bajo mundo”. Después supe que él había sido uno de los agentes claves de esos *tráficos culturales* que sirvieron como punto de partida para la creación de uno de los colectivos más representativos de Medellín y para toda la historia de transformación social de la ciudad.

La comuna 13, hogar de Brooklyn Zinagoga, de Son Batá y de decenas de colectivos culturales juveniles, se conformó hacia los años 70s como un asentamiento en las laderas de la ciudad; fue ocupado por familias que habitaban en la zona nororiental y que llegaron allí porque escucharon en la plaza de Cisneros un rumor sobre terrenos baldíos para invadir cerca de San Javier. Con el tiempo fueron llegando además familias desplazadas de diferentes zonas del país. Allí se instalaron, allí generaron numerosas grupos familiares y allí construyeron sus casas en predios que aún hoy en día no tienen documentación, *“las casas de nosotros no son de nosotros, no son de nadie”*, afirman sus habitantes. Hasta ahora las invasiones no cesan; no obstante, de los últimos terrenos ocupados que se tiene registro, corresponden al 2.002 y se conocen como el sector de “La invasión” o “Loma verde”. Esta comuna, habitada hoy por más de 140.000 personas, distribuidas en 31 barrios, es un lugar privilegiado para el comercio legal e ilegal, ya que comunica a la ciudad con el Urabá Antioqueño, y con los puertos del Pacífico (Quiceno, et al, 2006). Esto sin duda, resulta ser un gran atractivo para el tráfico de drogas y todo tipo de actividades ilegales; esa condición y la ausencia del gobierno que reinaba en los 80s y 90s, permitió que las guerrillas se tomaran este territorio y establecieran su propio orden y ley dentro de la comuna, convirtiéndola a su paso en cuna para futuros actores armados. En el territorio que corresponde al actual barrio Nuevos Conquistadores, se habían asentado además de las familias de la zona nororiental, algunos desplazados del Pacífico colombiano que encontraron en esas lomas de la ciudad un lugar para criar a sus hijos, para huir de la violencia, para hacerle quite a la realidad y levantar alguna historia que les permitiera habitar un lugar desconocido y hostil<sup>104</sup>. Inventar la tradición<sup>105</sup> de un palenque

---

transformación social de la Medellín de hoy. Las historias de vida que aparecen en diarios conservadores como El Colombiano, son las de los líderes de los proyectos culturales de las comunas 13, 4, 8 o 6; las comunas más temidas. La ciudad se revolucionó culturalmente, y algunos de los que estaban abajo emergieron por medio de las prácticas artísticas. Se trata de nuevos elementos de distinción: ahora la búsqueda es por ser calle, pero sobre todo, por ser reconocido socialmente como calle.

<sup>104</sup> De acuerdo con el DANE, en 2.005, la población afrocolombiana en Medellín correspondía al 19% del total (376.589 personas afrocolombianas, frente a un total de ciudadanos de 1.970.691).

urbano y construir entorno a éste una *comunidad como refugio*, sería años más tarde el propósito de algunos de sus hijos como estrategia para sobrevivir y emerger. La 13, como la mayoría de las comunas que quedan en las montañas que rodean el Valle de Aburrá, está construida al ritmo en que se habita: casas terminadas en una plancha atravesada con varillas de hierro listas para construir un segundo piso, una vivienda para los hijos o un apartamento para arrendar; pasadizos sin salida, calles laberínticas por las que apenas cabe un par de personas (servidumbres les llaman en la ciudad), infinitas escaleras empinadas; zonas delimitadas por fronteras imaginarias que determinan dónde comienza y dónde termina el reino de cada combo. Vista desde el cielo, la 13 es un paisaje caótico de caminos intrincados, techos de zinc, planchas de cemento, casas sin terminar, inodoros rotos, puertas y escombros, que sirven de trinchera a los actores armados. Allá arriba, sobre la plancha de una casa desde donde se divisaba la “gran ciudad”, conocí en el año 2.003 a John Jaime Sánchez, Carlos Sánchez (Nene), Willy Giovanni Mosquera y Fredy Asprilla, descendientes de esos desplazados del Pacífico, quienes más adelante conformaron la Corporación Cultural Afrocolombiana Son Batá y se convirtieron en uno de los grupos juveniles más emblemáticos de la transformación social de la ciudad.

Los integrantes de Son Batá habían nacido en las lomas de Medellín; del Chocó, su tierra ancestral, solo conocían los relatos de sus padres y el sabor de la comida que en ocasiones les llegaba por encomienda. Sin embargo, se auto reconocían primero como chocoanos que como paisas<sup>106</sup>. Se sentían ajenos a la Medellín que veían abajo, a lo

---

Pese al gran número de afrocolombianos que habitan en la ciudad, bien sea porque nacieron allí o porque han llegado desplazados por el conflicto armado, una gran parte de esta población se sigue sintiendo extraña y en general conservan estrechos vínculos reales e imaginarios con el territorio de origen de sus antepasados (padres y abuelos) y por supuesto, con el mito africano; esto de alguna manera opera como una estrategia de protección a partir de la creación y participación en diferentes redes y grupos sociales, que sirve de trinchera en una ciudad que sigue siendo bastante excluyente con aquellos que le resultan “diferentes”. En Medellín, los “afromedellinenses” como suelen autodenominarse algunos, intentan conservar costumbres de una vida cotidiana que muchos incluso nunca vivieron: la alimentación, la música, las bebidas; hasta el acento, son del Pacífico.

<sup>105</sup> Para Hobsbawm, y Ranger, una tradición inventada implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abiertas o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. (1983, p. 8.)

<sup>106</sup> Paisa, en Colombia, es el gentilicio con el que se conoce a las personas nacidas en el departamento de Antioquia, en algunos casos se incluyen Caldas y el Quindío; se asocia con características como el emprendimiento y la vocación colonizadora, así como con algunos elementos culturales compartidos en toda la región, relacionados con la alimentación, la forma de

lejos; que no conocían. Cuando Brooklyn llegó con el Hip Hop, encontraron en este género y en las prácticas culturales que giraban a su alrededor, una manera de propiciar conexiones, -al comienzo completamente imaginarias-, con esa ciudad distante y con ese otro mundo que tanto ellos como la generación anterior soñaban con conocer: Estados Unidos, New York<sup>107</sup>. El Bronx parecía la tierra prometida para los artistas afrodescendientes y latinos y allí querían llegar.

“Cuando usted está buscando una identidad lo que llega con más fuerza es lo que pega”, me dijo en una charla John Jaime el líder del grupo Son Batá; el hip hop les llegó con más fuerza que la lucha popular armada y los panfletos de las milicias que los invitaban a ser parte de la “revolución”. Cuentan los integrantes de Son Batá que a la salida del colegio, dos o tres veces por semana, los esperaban milicianos de las guerrillas para invitar a los estudiantes a participar en sus grupos, “tenían un discurso que nos terminó calando; ellos nos decían: ustedes tienen el poder y lo tienen que utilizar para cambiar la realidad”; paradójicamente ese discurso que aprendieron de las milicias fue el que más adelante les sirvió como base para construir el de la transformación social desde el arte y la cultura, que hace parte de la nueva cara de Medellín.

Todo lo que les pasaba a estos jóvenes ocurría allí, en la comuna, en la periferia de Medellín; nadie bajaba, nadie subía, había unas cuantas calles y todo era precario, no había posibilidades de empleo, de estudio; mucho menos de producción o de consumo cultural. Durante los primeros años de su juventud se libró allí la peor ofensiva militar que ha vivido una ciudad Colombiana; muertos, sangre, actores armados, régimen del terror.

---

hablar y el vínculo con las montañas. Sin embargo, en los últimos años, estas características son apenas un mito que se mantiene para reafirmar la identidad de una región; en medio de la multiculturalidad que inunda el mundo y de los propios cuestionamientos que se hacen algunas personas de esta región sobre lo que implicaba ser *paisa*, resulta difícil definirlos a todos como *paisas*. Por ejemplo, recientemente, los paisas también se relacionan con una cultura y una estética extravagante asociada a la opulencia y al narcotráfico.

<sup>107</sup> La música ha sido para los jóvenes de las periferias de Medellín, una manera de habitar la ciudad, de generar conexiones con esta, de hacerse a un lugar, de ganar espacios propios. Al mismo tiempo ha sido su medio para conocer el mundo; los géneros que han revolucionado la ciudad, han llegado de afuera y se han adaptado a las realidades locales. No se trata de una creación propia, sino más bien de una reinterpretación, que tiene que ver con un ideal de un lugar mejor, con el deseo de emanciparse. Primero fue el punk, después el hip hop; ha sido a través de estos géneros que muchos han sido primero vistos y luego reconocidos como ciudadanos. La música ha permitido crear festivales que se convierten en dispositivos poderosos para el encuentro, la denuncia, el ocio, la toma del espacio público, la apropiación de la ciudad; en vehículo para la gestión.

Eso era lo que vivían a diario, lo que los inspiraba, lo que los congregaba, de lo que querían huir, “teníamos mucho miedo, a muchos de nosotros lo que nos mantuvo alejados de la guerra fue el miedo; lo de la cultura vino después”. En medio de ese panorama desolador, John Jaime, Nene y Fredy, actuales líderes de Son Batá veían los videos de los artistas gringos y soñaban con ser como ellos, con viajar por el mundo, con hacer conciertos y ser famosos. Con vivir en ese otro lugar. Soñaban con saltar de la comuna 13 a los Estados Unidos. Ese sueño se les convirtió en un plan de vida, así que de ahí en adelante se pasaban todas las tardes, después del colegio ensayando hip hop. No obstante, no tenían una amplia acumulación de experiencias para posibilitar el uso de la imaginación en tanto capacidad de recombinação, así que al principio imitaban lo que veían. Con el tiempo empezaron a hacer composiciones basadas en su propia realidad bajo el nombre de Skarial, pero copiando la estética de los videos gringos, la moda, el estilo. Una de sus primeras canciones grabadas y uno de sus primeros videoclips, fue la canción “Lágrimas de sangre”, un relato que habla de la violencia, la relación con la madre, el dinero, y en general el universo que en ese entonces habitaban y conocían:

¿Cómo luchar contra el mundo cuando todo se derrumba?  
 ¿cómo olvidarnos y ya y que la vida perdura?  
 He visto a un hombre llorar frente a un espejo  
 Yo le di gracias a mi madre que es lo que más quiero  
 Así le canto a la vida pues porque si soy poeta  
 Tal vez le canto al futuro de ello depende mi letra  
 Más los recuerdos me invaden y yo maldigo a mi padre  
 Pues me enseñó que en la vida todo se paga con sangre

(...)

De nada sirve llorar cuando el daño ya está hecho  
 De nada sirve intentar si en realidad no lo siento  
 Donde morir día a día ya se ha vuelto costumbre  
 Donde tantas personas van persiguiendo la cumbre  
 Disque triunfar es la meta y no se puede perder  
 Disque trata de ser alguien si es que dinero querés<sup>108</sup>

En medio de una guerra sin tregua, de una ciudad que no les permitía bajar de sus cumbres, que no les daba cabida, que les tenía miedo y ellos a ella, habitando un

---

<sup>108</sup> Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EoDt3h62Ui8>.

territorio ajeno y peligroso, en la terraza de una de sus casas, esos jóvenes negros que más adelante fueron reconocidos como parte de los afrocolombianos líderes del país, decidieron juntarse. ¿Para qué? Para hacer algo. ¿Qué exactamente? Aún no lo sabían, pero tenían la certeza de que era necesario colectivizarse para subsistir en ese mundo. Se trataba de un camino tan incierto y azaroso, que quizás por eso y como ellos mismos dicen por puro “desparche”<sup>109</sup>, lo que empezaron a hacer fue un remedo de lo que escuchaban en los casetes y en las historias que les contaba ese “traficante cultural”. Varios años después de haberse juntado por primera vez, esa comunidad que habían construido alrededor del hip hop gringo, se convirtió en su refugio, en el origen de su palenque, en el comienzo de un recorrido, que los llevaría a otros lugares, entre esos, a Estados Unidos.

Para ese momento, -años 90s- los grupos emergentes aún eran muy empíricos en las diferentes esferas de la cultura en las que más adelante incursionaron. Aún no sabían cómo gestionar recursos, como ingresar a un mercado cultural, como tener una incidencia en sus entornos. Pero con los años se convirtieron en *traficantes culturales*, capaces de transitar entre la cultura popular, la de las industrias culturales, la de “la obra social”, la del activismo, la de la política, la del *mainstream*. Capaces de negociar con el Gobierno, con las ONGs, con los actores armados de su territorio, con los medios; incluso, con las grandes empresas antioqueñas como el Grupo Sura.

Los jóvenes que han conformado los colectivos y movimientos culturales de nuestras periferias, hoy se desenvuelven con gran fluidez entre la lucha social, las condiciones del mercado, las implicaciones del clientelismo, la diversidad y la cultura popular. Tienen la capacidad para llegarle a los líderes del gobierno y llevarlos hasta sus barrios; para dar un concierto al lado de un grupo internacional, y al día siguiente protagonizar una acción pública en contra de la violencia de la ciudad; para ser parte de un panel de expertos en un seminario sobre política y cultura, y de ahí salir a grabar un comercial de una marca reconocida. Esas capacidades no obedecen a una decisión propia y del todo consciente; son consecuencia de las prácticas y de una serie de factores que han incidido en su formación como colectivo. El hip hop combinado con el patrimonio afro, los apoyos

---

<sup>109</sup> Desparche es un término propio del Parlache, una jerga de los barrios marginales de Medellín, que se refiere a “no tener nada que hacer”. El parche pueden ser los amigos, el barrio, lo que se está haciendo; por lo tanto estar desparchado es estar desocupado, solo.

externos que de repente comenzaron a recibir de todo tipo organizaciones (ONGs, grupos culturales internacionales, gobiernos, etc.), la confluencia de fenómenos como la constitución de 1.991, el boom del hip hop, el cambio de paradigma, y las políticas públicas culturales de estímulo a la creación, hicieron de ellos grandes traficantes culturales.

Las alianzas y negociaciones que fueron tejiendo les permitieron comprender la necesidad de fluir entre diversos escenarios y sistemas culturales de reglas (Mockus, 1994), transgrediendo la “integridad moral” y corriendo ciertamente el riesgo de ser juzgados por unos y otros. La historia de Son Batá está atravesada por un contexto con un conflicto armado interno permanente, intervenido por actores ilegales que lo controlan; por una realidad que cruza la diversidad y el patrimonio con la pobreza y la condición periférica. Y al mismo tiempo por la intervención del grupo activista y cultural AfroReggae de Brasil, de la embajada de Suiza, de la Asociación Cristiana de Jóvenes – ACJ-, de la Alcaldía de Medellín, del Ministerio de Cultura, de la empresa privada.

Cuando Son Batá empezó a construirse como colectivo, sus integrantes, bastante jóvenes e inexpertos y a su vez con grandes necesidades, no tenían criterios para impedir que los actores externos tomaran importantes decisiones por ellos. Cada quien veía en el grupo un ideal y así los moldeaban; con recursos, con convocatorias, con asesorías, con experiencias, se construyó el proyecto. AfroReggae quería verlos como fieles seguidores -como su franquicia-, la ACJ como líderes positivos, la Embajada de Suiza como representantes de la diversidad en medio del conflicto, y la Alcaldía de Medellín como los protagonistas de un nuevo discurso de ciudad.

Contrario de las periferias de São Paulo, en las comunas de Medellín los intentos de movilización social son recientes, esto claro está, desde el punto de vista del uso de la cultura como articulador de redes y nodos, de tal suerte que en Medellín los jóvenes precursores de los movimientos culturales no pasaron por formaciones de base. Exceptuando los intentos de las milicias urbanas, no habían tenido contacto con movimientos sociales y esto sin duda, fue determinante en sus recorridos: a pesar de las condiciones del entorno, de la violencia y la desigualdad en la que vivían, me atrevería a decir que no había una conciencia social que impulsara a las personas, en especial a los más jóvenes, a colectivizarse, resistir y actuar; se trataba de sobrevivir como individuo y

de cierta manera sigue siendo así. Pese a que hay cientos de colectivos culturales de jóvenes en las periferias de la ciudad, que tienen la posibilidad de generar una nueva lógica a partir de su articulación, aún no hay una idea de movimiento ciudadano, de colectividad; cada grupo emprendió recorridos propios y en lugar de tejer redes, intentó alcanzar solo el centro, el lugar de enunciación; en lugar de proponerse como un nodo de producción y de consumo cultural, lo que se buscaba era conquistar el centro, reproduciendo finalmente esa relación que se pretendía cuestionar y modificar.

## 4.2. De la comuna 13 para el mundo

Hacia el año 2.000, quienes más adelante conformaron Son Batá, comenzaron a participar de un grupo juvenil donde recibían formación para “fortalecer el liderazgo y desarrollar acciones por la comunidad”; barrían las calles, celebraban el día de la madre, hacían jornadas lúdicas con los niños. El grupo era liderado por un miembro de las FARC-EP que solo les confesó su participación en esta guerrilla años más tarde, cuando entraron los paramilitares a la comuna y tuvo que salir por amenazas. Los miembros de Son Batá lo recuerdan como una simple anécdota y aseguran que de estas jornadas “solo nos quedó la idea de que teníamos el poder”. Luego de la salida del líder algunos miembros del grupo juvenil, continuaron bajo el liderazgo de otro joven. Por ese entonces comenzaron los enfrentamientos entre la guerrilla y los paramilitares (AUC). Las guerrillas se habían dividido y libraban una guerra interna entre las tres facciones, que se acabó en los primeros años de la década del 2.000 cuando les tocó unirse como una sola fuerza para combatir a los paramilitares. Se dieron las primeras desapariciones, desplazamientos y bombardeos de barrios enteros con pipetas de gas; sin embargo, las AUC no lograron arrebatarse el control a la guerrilla.

Pasados dos años de enfrentamientos entre los grupos armados, los raperos de la comuna fueron convocados por la Asociación Cristiana de Jóvenes –ACJ-, con el propósito de “construir una fuerza juvenil capaz de resistir a la violencia”<sup>110</sup>. Para ese momento se habían multiplicado, el hip hop se había diseminado por toda la comuna.

---

<sup>110</sup> La ACJ o YMCA (siglas en inglés) llega a Colombia en 1.963 y 10 años después se instala en Antioquia, específicamente en el municipio de la Ceja con un campamento de verano. En la década de los 80s cuando el conflicto por el narcotráfico recrudece la violencia en Medellín la ACJ hace presencia en el barrio Santo Domingo de la comuna nororiental para “apoyar procesos de formación que permitan a los jóvenes establecer proyectos de vida, ajenos al conflicto armado”. Recuperado de: <http://www.ymcamedellin.org/conocenos/> . El día 10 de marzo de 2.015.

Crearon la Red Elite Hip Hop<sup>111</sup> y comenzaron a diseñar un plan para cambiar la imagen del hip hop entre la comunidad, pues hasta ahora era asociado con pandillas, delincuencia y drogas; en gran medida porque la imagen que los propios jóvenes estaban reproduciendo era la de los latinos en el Bronx, caracterizada por la extravagancia, la agresividad en el lenguaje, la exhibición de machismo y una actitud dominante. Compraron los primeros equipos para un estudio de grabación con recursos del programa de Clubes Juveniles de la alcaldía de Medellín, a través de la ACJ e iniciaron un proceso colectivo. “En ese tiempo no había convocatorias, los recursos se asignaban a dedo”, explicó John Jaime de Son Batá; de tal suerte que la ACJ recibió de la alcaldía unos recursos que decidió direccionar al fortalecimiento de estos grupos juveniles.

La comuna estaba viviendo uno de sus peores momentos. Los enfrentamientos no cesaban. En el año 2.002 el gobierno realizó 6 operaciones militares en el territorio: Otoño, Contrafuego, Mariscal, Potestad, Antorcha y Orión. De estas, la comunidad recuerda con mayor terror la Mariscal y la Orión. En la primera, llevada a cabo en mayo, la comunidad no soportó la incursión militar y salió con sábanas y trapos blancos a pedir un cese al fuego; los militares suspendieron la ofensiva y la comunidad bajó los muertos y los heridos al centro de salud. En esa ocasión solo entraron hombres (soldados y policías). En Orión además de los miles de soldados y policías, acompañados de paramilitares, “entraron tanquetas que derribaron los buses que había estacionado la guerrilla en las entradas de la comuna y sobrevolaron el territorio con helicópteros que balearon los barrios con balas punto 50, para poder penetrar el corazón de la comuna 13”. Esta vez, la gente tuvo que pasar dos días debajo de las camas, porque las balas entraban a las casas. Comenzaron a la 1:00 am del 16 de octubre y salieron dos días después, luego de haber “exterminado” a la guerrilla: “a la mayoría los mataron, a otros los capturaron, otros los desaparecieron. Son muy pocos los guerrilleros que hoy están contando la historia”; según los habitantes de la comuna 13. En cuanto a los jóvenes,

---

<sup>111</sup> La Red Elite Hip Hop agrupa a diferentes artistas y grupos de Hip Hop de la comuna 13. Nace como una estrategia de trabajo colaborativo, que busca integrar y fortalecer a los jóvenes de esta comuna. En su sitio web indican que le apuntan a “ser un espacio que genera participación e inclusión en las comunidades y organizaciones que producen o aportan a la cultura Hip Hop, buscando posicionar y fortalecer esta cultura a nivel local, nacional e internacional, con una mirada crítica, orientada al libre desarrollo de las y los jóvenes desde la música y las identidades juveniles, aportando posibilidades de transformación social”. Recuperado de: <https://medellinjovenporlavida.wordpress.com/2011/12/16/la-elite-hip-hop-y-su-apuesta/>. El día 27 de marzo de 2.015.

muchos de los que quedaron vivos han utilizado manifestaciones culturales y artísticas para reconstruir y recordar esta historia<sup>112</sup>.

Como un homenaje a sus amigos y hermanos asesinados, los sobrevivientes comenzaron a hacer canciones; la Red Elite Hip Hop de la comuna 13, compuso la canción “No duda: amargos recuerdos”, que retrata esos años, desde la perspectiva de los jóvenes.

Matar a una persona por defender un ideal  
no es defender un ideal: es matar una persona

Sobreviviendo en el barrio donde se escuchan disparos  
Donde se muere la gente por culpa de algunos cuantos  
El terror en mi comuna  
hizo parte del pasado  
Dejando amargos recuerdos  
Corazones afectados

Muchos son los que han llorado  
Por un ser que se ha marchado  
Sientes que mueres por dentro  
Al saber que esto ha llegado  
Atormentó a nuestros barrios  
el dolor y el engaño  
son algunas consecuencias  
de los que hicieron el daño

Fuerte inspiración sobrevivir en aquella tierra  
comunidades como la 13: sinónimo de guerra  
era difícil estar dentro y difícil estar fuera  
me señalaban, me maltrataban  
como si un bandido yo fuera  
guardar discreción que donde vivo es un secreto

(...)

Un día normal en nuestra comuna era un día de luto  
Un día en el que 50 contra 50 practican el deporte de adultos  
Tras las paredes de nuestras casas intimidados ocultos

---

<sup>112</sup> Los testimonios fueron obtenidos en entrevistas con miembros de Son Batá en 2013. Para ampliar información sobre jóvenes que usan manifestaciones artísticas para reconstruir el tejido social, ver: <http://www.teleantioquia.co/v/34738-20422.html>. Recuperado el 8 de julio de 2015.

Projectiles perforando micropor en los muros  
 Desesperadas personas al compás de las balas  
 De derecha a izquierda en apuros  
 A ningún francotirador le importa de un niño el futuro  
 En mis calles tristes me aventuro  
 Se encuentra la muerte expandida en cada esquina  
 Como cuando tu practicas diariamente la misma rutina<sup>113</sup>

Las canciones compuestas por los grupos de hip hop de ésta y otras comunas, dan cuenta de la historia que como niños tuvieron que vivir sus integrantes. Este tipo de manifestaciones son un forma de resistencia frente al olvido; el dolor se convirtió en el elemento común que articuló a los jóvenes; en una especie de impulso para actuar (Garcés y Medina, 2006). Cuando salieron de su casa, después de la Operación Orión, John Jaime, Nene y Fredy, encontraron muertos por las calles a muchos de sus amigos, a otros los habían desaparecido; los de su generación, jóvenes de 16 a 18 años fueron las mayores víctimas. En el año 2.012, en el marco de los procesos de Verdad, Justicia y Reparación, comenzaron las negociaciones para abrir una fosa común denominada La Escombrera<sup>114</sup>, donde se suponen se encuentran cientos de cadáveres de personas que fueron sido desaparecidas por los paramilitares, (Sánchez, et al, 2011) entre esos, familiares de otros miembros de Son Batá.

Después de la toma paramilitar de la comuna, se continuaba viviendo una guerra sin límites, los paramilitares se habían tomado el poder, entraban y salían cuando querían, mientras la policía custodiaba los barrios; impusieron un nuevo orden, tenían amenazados a los jóvenes que tenían aretes, pelo largo, que consumían marihuana o que

---

<sup>113</sup> No duda: amargos recuerdos, tomada de: <http://www.youtube.com/watch?v=3H9gbaCmwjQ>. El día 9 de julio de 2.015.

<sup>114</sup> En Medellín se denominan escombreras a los lugares destinados al depósito de basura o materiales de construcción. La escombrera de la comuna 13, es manejada por “una compañía privada conocida con el nombre de Escombros Sólidos Adecuados Limitada y desde el año 2.000, se han vertido cerca de 4 millones de metros cúbicos de escombros, el equivalente del volumen de 33 veces la Torre Colpatria de Bogotá”. Este lugar es el símbolo de la impunidad de todos los acontecimientos generados en este territorio durante y después de las operaciones militares Mariscal y Orión llevadas a cabo por la Fuerza Pública en connivencia con el Bloque Cacique Nutibara, especialmente por las desapariciones forzadas, (es la fosa común más grande ubicada en una ciudad, usada para enterramientos clandestinos de personas detenidas o sacadas de sus viviendas). En el año 2.015 comenzaron la excavación del terreno. Para ampliar la información visitar: <http://www.verdadabierta.com/justicia-y-paz/568-la-gran-exhumacion-en-la-comuna-13-de-medellin>, y [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/informe\\_comuna13\\_la\\_huell\\_a\\_invisible\\_de\\_la\\_guerra.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/informe_comuna13_la_huell_a_invisible_de_la_guerra.pdf), entre otros documentos e informes.

andaban en grupo. Practicaban un orden militar que querían imponer a toda la comunidad. De acuerdo con miembros de la comunidad, esta represión fue el origen de los combos. “Los pelaos terminaron por armarse para rebelarse contra ese régimen, después los mismos paramilitares los organizaron y los pusieron a trabajar para ellos”<sup>115</sup>. Más adelante las mafias que se disputan el control de los barrios altos de la ciudad, habrían de aprovechar este “capital” de jóvenes armados y enfurecidos para montar ejércitos de barrio. Mientras tanto, los jóvenes raperos de la comuna 13 aprendieron a vivir en este nuevo orden, a moverse entre los actores armados, a respetar sus diferentes sistemas de reglas (Mockus, 1998), mientras continuaban haciendo hip hop y fortaleciéndose como colectivo.

Al mantenerse activo en su ejercicio cultural a pesar de la violencia, John Jaime fue seleccionado por la ACJ para hacer un diplomado de liderazgo; fue escogido porque en la entrevista colectiva dijo que “si tuviera que hablarle de algo a los jóvenes de otras comunas, les hablaría de su sueño: el hip hop”. De acuerdo con su testimonio, este diplomado le cambió la vida, le permitió conocer a otras personas, a otros jóvenes de otras comunas y comenzar a entender el mensaje que había recibido años atrás de las milicias: “nosotros podíamos cambiar la realidad”. Del diplomado John Jaime llegó con la idea de “cambiar el mundo” y convenció a sus compañeros del grupo de hip hop, en ese momento llamado Skarial, de acompañarlo. Al grupo juvenil, que se llamaba Sol Radiante, como lo había bautizado el miliciano, le pusieron el nombre “Afrorrenacer de la juventud”, en un ejercicio de auto-reconocimiento de su condición afro. Desde el comienzo Son Batá estuvo conformado por jóvenes afrodescendientes que se unieron buscando esa comunidad de refugio en donde poder hacer Hip Hop. El colectivo ha mantenido su estructura étnica, es decir, sus miembros continúan siendo afro, lo que para algunos miembros de la comunidad en general, resulta un poco excluyente. No obstante, sus integrantes afirman que no ha sido una operación discriminadora, ni consciente. En este sentido, el cambio de nombre resultó fundamental para reafirmar esa identidad afro compartida.

Actuando a partir de estas dos plataformas -el grupo artístico y el grupo juvenil-, realizaban acciones junto a la Elite Hip Hop en el territorio. Al principio se reunía en la

---

<sup>115</sup> Algunas de las entrevistas no serán citadas con el nombre de la fuente, para guardar su seguridad.

parte baja de la comuna (San Javier), pero en un acto de resistencia decidieron quedarse en su barrio Nuevos Conquistadores, uno de los más golpeados por los enfrentamientos. Dos meses después de la operación Orión hicieron el primer festival de hip hop bajo el slogan “En la 13 la violencia no nos vence”, con recursos de algunas ONG y de la alcaldía; 13 años después continúan utilizando esta frase para conmemorar los hechos violentos que no cesan en este lugar.

El grupo juvenil se fue diluyendo, “cumplió su ciclo”, como dicen los actuales integrantes de Son Batá. En ese momento, influenciados por la ACJ, la Elite y un reconocido Hip Hoper y líder del movimiento cultural juvenil de la ciudad – José David Medina -, decidieron que su camino era la música; si eso los había mantenido vivos, esa era la respuesta. Crearon entonces un grupo más amplio con la idea de hacer un proceso formativo en música tradicional del Pacífico colombiano; como se menciona anteriormente, los integrantes de Son Batá y la gran mayoría de vecinos de los barrios aledaños, son de origen del Pacífico Norte de Colombia, del departamento del Chocó y si bien la mayoría de los jóvenes nacieron en Medellín, sus familias mantienen costumbres y una filiación cultural con su territorio. Establecer vínculos con los demás afrodescendientes de la comuna fue uno de los primeros pasos para conformar el colectivo y hacerse a un lugar en ese entorno: lo afro era uno de los elementos más fuertes que tenían en común, sobre el cual era posible inventar una tradición, construir un mito. Convocaron a otras personas y pasaron una propuesta a la ACJ para ser gestionada con la Alcaldía. Ganaron por primera vez en el año 2.004 una beca a la creación artística de la Alcaldía de Medellín. Ese primer intento no fue muy exitoso, la cultura del Pacífico fue algo que debieron aprender; en medio del desconocimiento compraron instrumentos de música del Caribe (tambores, gaitas, guacharaca, etc.) y contrataron una profesora de música de esta región. No recibieron asesoría, los instrumentos no fueron muy útiles y la profesora no desarrolló la propuesta. Sin embargo, ese hecho fue definitivo para comenzar a consolidarse.

Al verlos como grupo, les prestaron la escuela del barrio para realizar talleres los fines de semana, mientras que durante la semana ensayaban en las terrazas de sus casas. La beca duró seis meses, después continuaron solos. “Cada vez nos parecíamos más a un Chocó chiquito”, cuenta John Jaime. A medida que construían su proyecto, erigían una fortaleza afro en la comuna que terminó por convertirse en su pequeño palenque para

hacer la resistencia. Con su propuesta de formación lograron convocar a cientos de niños y niñas afro de la comuna y detrás de estos a las familias; hasta hoy la gran mayoría de los miembros de Son Batá son afro y alrededor de esta idea han consolidado diferentes propuestas comunitarias como “La noche negra”, los encuentros para compartir bebidas o comidas típicas del Pacífico como el biche, el arrechón, el arroz con longaniza. De esta manera se han fortalecido como comunidad refugio y de alguna manera se protegen y se cierran al exterior; de cierto modo a la manera de un gueto (Bauman, 2009).

Como se ha mencionado, a comienzos del 2005 José Junior, líder del Colectivo AfroReggae de Río de Janeiro, visitó la comuna. Junior venía haciendo un documental en las periferias de las ciudades latinoamericanas sobre propuestas de resistencia a la violencia desde el arte y la cultura. En la Red Juvenil de Medellín le dijeron que tenía que ir a conocer un proceso liderado por jóvenes afro en la comuna 13. Cuando los conoció, Junior supuso que este colectivo podría llegar a ser una especie de AfroReggae en la ciudad. Veía en ese contexto y en ese grupo de jóvenes la posibilidad de desarrollar un proceso semejante. Una franquicia de un proyecto socio-cultural. De cierta manera AfroReggae se ha convertido en una maquiladora de cultura popular periférica, que organiza y produce todo tipo de grupos -de hip hop, de funk, colectivo audiovisual, etc.-, desde el territorio del Complejo Alemán, y que luego exporta a múltiples escenarios donde reproducen su discurso y parte de esas acciones “maquiladas”, prácticas prototipo que responden a las demandas de la transformación social y discursos como el de la resistencia o la responsabilidad social<sup>116</sup>. El territorio de la comuna 13 cumplía con características semejantes a las de la favela de Río, de tal suerte que el modelo podría ser reproducido y con esto AfroReggae podría ampliar sus alcances más allá del Brasil.

---

<sup>116</sup> Desde la economía una maquila se comprende como un sistema de producción industrial, ubicado generalmente en países en vía de desarrollo, donde la mano de obra es más barata, y desde donde se generan productos que usualmente tienen como mercado países desarrollados. Utilizo el término “maquiladora cultural” para referirme a ciertos procesos que se dan en países del sur como Colombia y Brasil, donde la producción cultural, no solo es más “barata”, sino además diversa y única para muchos países del norte. Generalmente estos procesos cuentan con apoyo de la empresa privada y de la institucionalidad y sirven al país de origen para generar “productos culturales” exportables. De cierto modo, este es el caso de AfroReggae, que a partir de los activos culturales de las periferias brasileras, ha generado proyectos que logran ingresar en diferentes mercados –como el social y el político- y mostrarse al mundo como parte de esa “nueva cultura popular brasileña”. Si bien esta no es una producción en masa, si logran convertirse en tendencia, como es el caso de la Nueva Música Colombiana, o a nivel local, en Medellín, la producción de los colectivos culturales de las comunas, para alimentar las agendas de la ciudad.

Así que AfroReggae apoyó a Son Batá con unos recursos económicos para dar impulso a los primeros proyectos del grupo y de paso ayudar a definirlos y materializar la franquicia colombiana. A través de la corporación Paz y Democracia, les entregaron el recurso para compra de instrumentos y unas bolsas mensuales para los integrantes del grupo de 100, 200 y 300 mil pesos. El apoyo duró un año y pesar de que la franquicia no se consolidó, esto le permitió a Son Batá continuar con la propuesta musical y crear el grupo de danza. Hasta el día de hoy, AfroReggae sigue siendo uno de los principales referentes de Son Batá y un modelo a seguir.

Esa visita marcó un punto de quiebre en la historia del grupo: así como Brooklyn, ahora ellos hacían tráficos culturales, esta vez con Brasil. Hicieron intercambios de agentes y de productos: José Júnior estuvo en Son Batá algunas veces y Son Batá estuvo en las favelas del Complejo Alemán en Río de Janeiro, 5 años más tarde. Sin duda, esto empezó a ampliar sus horizontes, les mostró que además de Estados Unidos, en Latinoamérica también había jóvenes afro haciendo hip hop.

Después de la venida de Junior, continuaron ensayando hip hop e intentando hacer música tradicional del Pacífico. “Solo nos sabíamos Kilele<sup>117</sup> y Chichera”, indican los jóvenes de Son Batá. Ellos soñaban con ser como los raperos gringos, y querían hacer hip hop, pero al mismo tiempo querían ser líderes reconocidos como Júnior. De alguna manera intuían que tenían una riqueza sin explotar en sus raíces y tradiciones afro. La tradición negra era lo que podían compartir toda la comunidad, lo que generó los vínculos, los afectos, la protección; lo que los diferenciaba del resto de habitantes de la comuna. Pero el hip hop, era su mayor motivación; así que decidieron hacer hip hop y también hacer música folclórica del Pacífico. Durante varios años lo hicieron de forma separada; es decir, no hacían fusiones entre los géneros. Con los instrumentos y los recursos, empezaron un proceso formativo con otros profesores y conformaron un grupo de música

---

<sup>117</sup> Sobre la palabra Kilele, existen varias versiones de su origen: unos investigadores dicen que se trata de un grito de guerra africano, otros, que es un vocablo en Swahili (lengua bantú que se habla en Tanzania) que significa “mirar a hurtadillas”, en términos coloquiales nuestro “rendijiar”. Otros la mencionan como rebeldía, fiesta, bulla, despelote, y que muy probablemente fue apropiado por los habitantes del norte del Pacífico, y que ha tomado otros significados, como el de ser un llamado o convocatoria a una comunidad a participar de una ronda lúdica. También que es una canción del Congo que, según los músicos del grupo Osibisa, significa “hagámoslo juntos”. Recuperado de: <http://grupo-bahia.blogspot.com/2012/04/todo-el-mundo-esta-bailando.html>. El día 21 de julio de 2.015.

de aproximadamente 20 personas. De ellos hoy continúan 8 personas en el grupo: John Jaime Sánchez, Nene (Carlos Alberto) Sánchez, Fredy Asprilla, Willy Giovanni Mosquera, Oto, Aguao, Wilmar y Cristian. Esa formación concluyó con una pregunta por el nombre. Afro-renacer de la juventud les resultaba muy institucional y poco sonoro. Son Batá en cambio, el otro nombre que siempre habían tenido en mente, resultaba más pertinente. Los *batá* son 3 tambores del pueblo Yoruba<sup>118</sup> que se utilizan en ceremonias importantes y santería, y el *son* es el sabor. El nombre hace referencia a sus raíces afro, a su diversidad cultural.

En el 2.006 recibieron la visita de la Embajada Suiza que venía implementando un programa de Promoción de paz. A los representantes de la Embajada les dijeron en la Alcaldía de Medellín que en la comuna 13 había “un proyecto de jóvenes para robarle niños a la guerra” que tenían que conocer. Son Batá empezaba a encajar en diferentes discursos. Los representantes de la Embajada se enamoraron del proyecto; les dieron recursos para mejorar los instrumentos y les pagaron el arriendo de su primera sede del barrio Nuevos Conquistadores durante un año. En ese mismo año, comenzó una guerra en las comunas de Medellín: los combos, en respuesta a la supuesta desmovilización de los paramilitares del Bloque Cacique Nutibara, que tenía el control de la comuna 13, se estaban disputando el poder. Con la extradición en el 2.008 del máximo jefe de las mafias de la ciudad, el paramilitar alias Don Berna, las comunas de Medellín se llenaron de nuevos jefes; los mandos medios ascendieron e intentaron montar sus propios ejércitos en las comunas. La tensa calma que se había mantenido estalló ese año.

En medio del escenario de la guerra de combos, Son Batá logró consolidar un grupo musical que empezó a circular entre los escenarios institucionales promovidos por las ONGs y la agenda cultural oficial de la ciudad. Tocaban en ferias, colegios, comparsas, marchas; con el dinero recaudado consiguieron continuar con el arriendo de la sede. En el 2.008 lograron hacer por primera vez una canción fusión que mezclaba el hip hop y los

---

<sup>118</sup> El pueblo yoruba es uno de los grupos culturales más numerosos e importantes del África Negra. Hay más de 25 millones de individuos que pertenecen a la gran familia yoruba y sus creencias y lengua se pueden encontrar en casi todos los países del Golfo de Guinea así como en diversos estados sudamericanos como Brasil o Venezuela. Recuperado de: <https://cercadeafrica.wordpress.com/2010/08/19/los-yoruba%C2%A0etnias/>. El día 8 de julio de 2.015.

ritmos del Pacífico: Mi identidad<sup>119</sup>. Fue en ese año cuando conocieron a Chocquibtown y quisieron indagar más por lo afro, ir al Pacífico, conocer el Chocó. Nunca habían salido de Medellín, su lugar de origen lo habían conocido a través de otros ojos, de otras historias. Se fueron entonces para Quibdó a unas fiestas de San Pacho con el apoyo de la ACJ y al año siguiente se fueron a San Basilio de Palenque<sup>120</sup> con recursos de Presupuesto Participativo. Fueron 15 miembros de Son Batá. De su experiencia en Palenque les quedaron conocimientos de música y danza tradicional; y al mismo tiempo un gran choque cultural. Aún no comprenden cómo puede vivir la gente sin agua potable. Si en Medellín se sentían chocoanos, en Quibdó y en Palenque se sintieron paisas; pese al intento por conservar y más allá de eso reinventar sus tradiciones rurales y afro, estos jóvenes son hijos de la ciudad.

### Mi identidad

Culpable si, helo aquí ese soy yo  
 De no ser esclavo por otra nación,  
 Hacer de este movimiento la más firme religión  
 Culpable soy  
 Conocido como negro  
 Producto de mi raíz  
 Heme aquí ese soy yo,  
 Afrocolombia me dicen

Que dices? Eres blanco?  
 Mescolanza imperfecta  
 Que no te engañen  
 Tus ojos si no conoces tu historia  
 Somos MCs pasados,  
 MCs de la memoria

(...) yo si se de donde vengo  
 y que tierra me ha parido  
 mas que lengua mas que piel  
 mas que un color oscuro es una forma de ser

---

<sup>119</sup> Disponible en <https://soundcloud.com/pogopop/son-bata-mi-identidad>. Recuperado el día 6 de enero de 2.014

<sup>120</sup> El Palenque de San Basilio está ubicado en el actual Departamento de Bolívar en la costa Norte de Colombia, cerca de los Montes de María y se fundó “oficialmente” en 1.713 (Friedemann, 1987), merced a la intervención del obispo fray Antonio María Casiani quien encomendó a San Basilio la suerte de un grupo de africanos guerreros apalencados.

mi identidad mi ser  
hija del mar Pacífico

En el año 2.010 tocaron junto a Chocquibtown en la comuna 13. El líder de Son Batá, se había comunicado con el grupo a lo largo del año para contarles lo que hacían e invitarlos a participar en el Tercer Encuentro Cultural Afro, celebrado en noviembre. "Es muy grato para nosotros porque somos amigos, casi hermanos. Desde principios de este año les venimos contando lo que hacemos por la transformación de la comuna y de la ciudad" le comentó John Jaime a el diario El Colombiano. Esa noche también participó la Orquesta Bantú y el grupo de danza.

La cultura afro y condición juvenil, sumado al hecho de estar ubicados en un entorno altamente vulnerable que era susceptible de ser transformado a partir de un proceso socio-cultural, los ponía, paradójicamente, en un lugar privilegiado. Ahí estaba su "mina de oro". A partir de la visita al Chocó, a San Basilio de Palenque y los encuentros con Chocquibtown, comenzó un proceso de auto reconocimiento como afrocolombianos, como jóvenes urbanos, como líderes sociales de una comunidad. Esto implicó una serie de cambios en su accionar: era necesario consolidar un proyecto sociopolítico y establecer una posición frente a los diferentes actores, tanto legales como ilegales que actúan en el territorio. Al mismo tiempo se hizo necesario consolidar el proyecto cultural siendo esta la veta de ingreso al escenario de lo público, el lenguaje para comunicarse con la comunidad y el campo de luchas para la conquista de los derechos. Son Batá inició una nueva etapa de reorganización en la que se establecieron sus frentes de trabajo: el grupo de hip hop, el grupo de danza, el grupo de teatro, la orquesta y la chirimía. Estos grupos reúnen hoy a cerca de 60 jóvenes y conforman además un grupo de 200 niños y niñas en procesos de formación en percusión y danza. El proyecto está enfocado en la producción cultural y la "inversión social."

Los líderes de Son Batá cruzaron los límites de su comuna, crecieron dentro de la ciudad y comenzaron a trascender las fronteras nacionales, estableciendo tráficos culturales con pares en otros países en situaciones semejantes, movilizándose por medio de la cultura. A partir de un proceso que buscaba generar valor en los activos culturales de su propia cotidianidad como afros, el colectivo ha logrado desarrollar en la comunidad y en el territorio un proceso social de gran importancia, y a su vez, circular en múltiples

escenarios, aumentar sus capitales y ser reconocidos. Desde su nacimiento, a comienzos de la primera década del 2.000, Son Batá ha generado unos proyectos con capacidad de circulación dentro del mercado institucional local (la orquesta, la chirimía, el grupo de danza y de hip hop). Estas condiciones unidas han resultado ser una propuesta muy atractiva que ha merecido la atención de muchos actores: la academia, el gobierno, los artistas, han puesto sus ojos en Son Batá.

En el año 2.010 Son Batá participó en dos escenarios internacionales de gran importancia para la consolidación del proyecto. En junio John Jaime fue ponente en el III Congreso Iberoamericano de Cultura<sup>121</sup>, un evento organizado por el Ministerio de Cultura y la Alcaldía de Medellín en el que se reunieron representantes del sector cultural de Iberoamérica para compartir las experiencias más emblemáticas de cada país. En el espacio de encuentro, relató su experiencia, hablando desde el colectivo explicó cómo se habían conformado, organizado y fortalecido, como había sido crecer en un escenario como la comuna 13 y en medio de eso generar un espacio alternativo a la guerra para niños y jóvenes. Cuatro días después de su exposición, al cierre del Congreso, Andrés Felipe Medina miembro de Son Batá fue asesinado cerca de la sede del grupo<sup>122</sup>. La intervención en este espacio y el nefasto cierre del mismo, terminaron por atraer aún más la atención del Ministerio de Cultura y la Alcaldía de Medellín, quienes apoyaron logísticamente al grupo a producir la canción que le compusieron al joven: *En tu honor*.<sup>123</sup>

En el último trimestre del año, el grupo participó en *UnConvention*<sup>124</sup> Medellín, un encuentro para la industria de la música independiente ideado en Inglaterra, que se celebra en diferentes ciudades alrededor del mundo. Ese año el evento contó con la participación de diferentes colectivos socio-culturales de la ciudad de Medellín; uno de los aspectos más interesantes del encuentro resultó ser precisamente la participación de esos colectivos que utilizan la música y la cultura con otros fines, no necesariamente de mercado. *UnConvention* como ya se ha dicho es una espacio para la industria, independiente, esto es mercado. Entonces, ¿Por qué invitar este tipo de procesos a este

---

<sup>121</sup> Audio disponible en: <https://soundcloud.com/tathysan/iii-congreso-iberoamericano-de-cultura-audio-jhon-jairo-sanchez-lider-de-son-bata-en-la-comuna-13-medellin>.

<sup>122</sup> Ver información en: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?id=153324>. Recuperado el día 8 de julio de 2.015.

<sup>123</sup> Disponible en: <https://soundcloud.com/son-bat-1/en-tu-honor>

<sup>124</sup> Disponible en: <http://unconventionhub.org/>

escenario? ¿Por qué hacer este encuentro en Medellín, una ciudad que tienen mucho menos desarrollo de la industria que Bogotá?. Por la existencia de proyectos como Son Batá, que para este encuentro eran atractivos, diferentes, únicos; porque son capaces de movilizar otro tipo de mercados: el del marketing social de la cultura, la diversidad, la condición periférica y el institucional. Por estas razones Son Batá fue uno de los invitados especiales, para contar sus experiencias en la comuna 13.

Finalmente, a lo largo del año, Son Batá fue protagonista de videos documentales sobre la música como herramienta de resistencia en la ciudad; el más famoso de estos, el documental producido por la Revista Shock “Medellín resiste”<sup>125</sup>, que muestra una ciudad que ha pasado de unas profundas violencias a ser escenario de posibilidades a través de la música. Las historias son contadas desde la voz de sus protagonistas: artistas y gestores culturales de las periferias de la ciudad, que dialogan con miembros de la institucionalidad municipal.

Desde la visita de José Junior en el 2.003, soñaban con conocer Brasil, visitar AfroReggae y Carlinhos Brown. A partir del primer intercambio con Brasil, a través de Júnior, se interesaron más por las prácticas de este país, por establecer vínculos y generar tráficos culturales. En el año 2.011 tuvieron otro encuentro con este país en el marco del MDE11, con la oportunidad de realizar propuestas colaborativas con el colectivo brasileño Frente 3 de FEVEREIRO<sup>126</sup>, y esto reafirmó sus deseos de conocer el país. Así que en medio de una muy cercana y positiva relación con la Ministra de Cultura de ese entonces, Paula Marcela Moreno, también afrodescendiente, se consolidó una beca de intercambio del Ministerio de Cultura, que le permitió a cuatro miembros de Son

---

<sup>125</sup> Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=xWyfesKWfTU>  
<http://www.youtube.com/watch?v=qnR09orDpTU>

<sup>126</sup> En el año 2.011, en el marco del MDE11, un encuentro para las artes que se celebra en la ciudad de Medellín cada 3 años, el colectivo Frente 3 de FEVEREIRO, visitó la ciudad y realizó procesos creativos - colaborativos con grupos de la ciudad, entre estos Son Batá. Este grupo nació en São Paulo tras el asesinato del joven negro Flavio Sant’Ana a manos de la Policía Militar en el año 2.004. A través de la investigación artística crean nuevas formas de lecturas alrededor de asuntos raciales en la sociedad brasileña, contextualizando la información fragmentada que lanzan los medios masivos de información. Realizan intervenciones artísticas que les permiten recuperar el legado artístico de generaciones que pensaron en maneras de interactuar con el espacio urbano, la lucha histórica y la resistencia de la cultura afro-brasileña. Su proyecto propone establecer un espacio de intercambio, reflexión y experiencia acerca del pasado y el futuro de las sociedades latinoamericanas. Recuperado de: [http://mde11.org/?page\\_id=499](http://mde11.org/?page_id=499). El día 6 de enero de 2.015. Información sobre el grupo en <http://www.frente3defevereiro.com.br/>.

Batá viajar a Salvador de Bahía y a Río de Janeiro para interactuar con algunos procesos locales y generar algunas colaboraciones<sup>127</sup>. Sin duda este logro obedece a la capacidad de gestión del colectivo, y en especial, a su capacidad para llegar a los actores y las instituciones; por otra parte, estas posibilidades también tienen que ver con el interés público de generar oportunidades a personas y grupos en condición de vulnerabilidad altamente visibles, que están siendo parte de las transformaciones. Cuando el Ministerio decidió respaldar un intercambio para este grupo, no solo le estaba apostando al discurso de la diversidad y la inclusión, sino también a un mandato de visibilizar lo afro en Colombia, una de las razones del nombramiento de Paula Marcela Moreno.

Podría decirse que el 2.010 y 2.011 fueron los años de mayor visibilidad y éxito de Son Batá; el trabajo social se seguía destacando por encima de su labor artística o política y esto es lo que los mantuvo arriba. En el año 2.011 su director, John Jaime Sánchez, recibió el reconocimiento de Jóvenes Destacados, un premio que entrega la Alcaldía de Medellín a los jóvenes de la ciudad que sobresalen en diferentes campos, John Jaime<sup>128</sup> lo recibió “gracias al trabajo de transformación social que viene liderando en la comuna 13 con la Corporación Son Batá”. Para acceder a este premio, los jóvenes se deben postular y dar cuenta de sus logros, para luego ser juzgados y elegidos. Este premio les otorgó aún mayor visibilidad y les permitió fortalecer y estrechar las relaciones con el gobierno local.

Ese mismo año ganaron el premio como mejor chirimía en el festival Petronio Álvarez, que reúne a tradicionales exponentes de la música del Pacífico y que es celebrado anualmente en Cali, Valle del Cauca. La participación y más aún el premio obtenido por Son Batá fue cuestionado por otros participantes, quienes se consideraban a sí mismos con mayor mérito, pues realmente son grupos que vienen del Pacífico y cuya tradición desde siempre ha sido esta. Quizás, en medio de los grupos que se presentaron en el

---

<sup>127</sup> Canción Conexión Medellín–Salvador, Disponible en: <https://myspace.com/afrohiphopcolombiac13/music/song/conexion-medellin-salvador-de-bahia.mp3-83376930-91979386>. Cuando se realizó este intercambio, me desempeñaba como asesora en el Ministerio de Cultura; en aquel momento actué como gestora para facilitar el viaje de Son Batá y el encuentro de los grupos.

<sup>128</sup> John Jaime Sánchez, fue escogido por la Alcaldía de Medellín, como ganador de la convocatoria “Se busca”, en la categoría de Arte y Cultura. Con este premio se reconoce a los jóvenes más destacados de la ciudad en diferentes áreas. Recuperado de: [http://www.medellincultura.gov.co/medellinjuven/Paginas/MJ\\_perfiljhonsonbata.aspx](http://www.medellincultura.gov.co/medellinjuven/Paginas/MJ_perfiljhonsonbata.aspx) El 7 de enero de 2015.

Petronio en 2.011, había mejores y más auténticas chirimías, pero ninguna otra recogía las características de Son Batá: jóvenes, afrodescendientes que nacieron y crecieron en uno de los barrios más violentos de Medellín, que han estado presentes en tantos y tan diferentes escenarios, que resultan ser un referente para muchos otros jóvenes. Así que en el caso del Petronio, como en tantos otros, por encima de la calidad artística, se premió un proceso y un proyecto socio-cultural.

En el año 2.012 el grupo fue telonero del grupo estadounidense Red Hot Chili Peppers. Ese mismo año ganaron uno de los premios más importantes de la música en Colombia, los premios Shock, y fueron invitados a participar en un reality Show conducido por Marc Anthony en los Ángeles<sup>129</sup>. En el año 2.013 recibieron el Premio Portafolio, como “un reconocimiento por su labor al engrandecimiento del ser humano desde una organización”.

Sin duda, los escenarios de participación y visibilización por los que pasó Son Batá entre 2.010 y 2.013, son bastante diversos; en estos se mezclan lo artístico, lo cultural, lo político y lo social. El paso por estos espacios evidencia los cambios en las prácticas culturales así como en el significado de las mismas en relación con las políticas públicas, la ciudadanía, la capacidad de incidencia, la construcción de subjetividades y emergencia de muchos jóvenes. El caso de Son Batá, de manera particular, refleja las lógicas de desenvolvimiento de una buena parte de las organizaciones juveniles culturales de las periferias latinoamericanas: su capacidad para transitar por los diferentes contextos, de camuflarse como un camaleón entre los diferentes actores, de mediar e interpretar los lenguajes (Mockus, 1998). Cabe decir que la conquista de todos estos espacios está dada por “la diversidad”, por el discurso y el capital social, antes que por lo artístico.

¿Por qué resulta tan atractivo este proyecto? En gran medida porque articula una propuesta de emancipación social, en medio de un territorio violento, con un proyecto cultural. Porque representa la diversidad. Porque tiene un discurso de resistencia desde la no violencia. En este sentido, Son Batá ha sabido aprovechar de una serie de coyunturas, así como las políticas públicas que tiene la ciudad para el fomento de la cultura; en el año 2.010, nuevamente ganaron una Beca de Creación y esto les permitió

---

<sup>129</sup> Más adelante se amplía la información sobre la participación en estos eventos.

reactivar el grupo Afro-Hip hop; así mismo, en múltiples ocasiones se han insertado en la Agenda Cultural de la ciudad, promoviendo propuestas propias como la noche negra, y atendiendo demandas institucionales.

Pero al finalizar el año 2.012, el grupo sufrió una experiencia que terminó por modificar algunas de sus prácticas y generó fracturas al interior del mismo. De acuerdo con el testimonio de los miembros de Son Batá, luego del asesinato de un joven rapero de la comuna 13, los grupos culturales fueron amenazados, en especial los líderes<sup>130</sup>. Debido a esto, algunos colectivos, entre estos Son Batá, salieron de la comuna 13 de forma voluntaria el 2 de noviembre de 2.012 y se instalaron en una finca de recreo a las afueras de Medellín, a la espera de una respuesta por parte de la administración municipal. Unos días después, algunos miembros fueron reubicados en una casa en Laureles (un barrio de clase media alta) y otros cuantos decidieron regresar. La distancia con el territorio sin duda tuvo una incidencia negativa en sus procesos; cuando la situación se estabilizó nuevamente, John Jaime, el director de Son Batá, quien siempre había vivido al lado de la sede de la corporación, se reubicó en la parte baja de la comuna y si bien muchos de los proyectos continúan, “las cosas han cambiado mucho”, según lo afirmaron personas cercanas a la corporación. Luego del desplazamiento “voluntario”, motivado por las amenazas, el grupo de hip hop (Afrohiphop Colombia), integrado por los líderes de Son Batá, dedicó el 2.013 a un proyecto para intentar desarrollar una carrera artística e ingresar a la industria de la música. Esto se convirtió en su prioridad.

Entre 2.013 y 2.014 sacaron un sencillo con un reconocido productor<sup>131</sup> norteamericano; la propuesta musical dista mucho de lo que venían haciendo, y se ajusta más a las

---

<sup>130</sup> Recuperado de: <http://delaurbe.udea.edu.co/2012/11/09/el-arte-esta-amenazado-en-la-comuna-13/>. El día 10 de enero de 2.015.

<sup>131</sup> Son Batá lanza su canción “Mentirosa”, producida por el músico norteamericano Printz Board, ganador de varios premios Grammy, coproductor y director musical del exitoso grupo The Black Eyed Peas, y quien además ha trabajado con artistas como: Sheryl Crow, Chris Brown, Katy Perry y Dr. Dre, entre otros. Refiriéndose a su trabajo con Son Batá, Printz Board dijo: “Esto no fue sólo una experiencia para ellos, fue una experiencia única para mi. Su energía es maravillosa, sus canciones también y me gusta mucho lo que hacen por la comunidad. Somos complementos perfectos: Nosotros tenemos música y ellos tienen letras. Espero que este álbum sea muy exitoso para poderme ir a vivir a Colombia.” Recuperado de: <http://www.shock.co/noticias/articulos/son-bata-lanza-cancion-producida-por-director-musical-de-black-eyed-peas-50584>. El día 10 de enero de 2.015.

demandas del mercado<sup>132</sup>; ya no habla de sus raíces, de su comuna, de su gente, habla de una relación con una mujer mentirosa y en la imagen del sencillo ya no aparecen más con camisetas con slogans como “la 13 soy yo” o “negro soy”, sino con la bandera de Estados Unidos y otras referencias a este país.

Pero la cultura por la cultura no basta. Como escribe Yúdice “la expresión cultural per se no basta. Digamos que ayuda a participar en la lucha cuando uno conoce cabalmente las complejas maquinaciones implícitas en apoyar una agenda a través de una variedad de instancias intermedias, situadas en distintos niveles, que a su vez tienen agendas similares, yuxtapuestas o discrepantes” (Yúdice, 2002, p.15). En este sentido, Son Batá bien podría tener varias posibilidades de consolidación: como proyecto artístico o como proyecto sociocultural, capaz de ingresar en las agendas y tener incidencia política. Sin lugar a dudas su fortaleza se halla en el segundo. Este colectivo es resultado del territorio, en este sentido debe responder a este. Como proyecto social no tiene sentido por fuera del territorio, como proyecto artístico debe estar en capacidad de competir en mercados internacionales. Si se elegían el camino del mercado cultural precisaban cambiar completamente sus lógicas: no podría continuar con el proyecto de la escuela, y de alguna manera los grupos artísticos deberían independizarse y profesionalizarse. El proyecto colectivo llegaría a su fin. Dicho de otro modo, Son Batá nació como respuesta a una situación del contexto y si bien es cierto que desde el principio se concibió como un proyecto cultural-artístico, su objetivo implícito parecía ser modificar unas condiciones en un territorio específico, crear líneas de fuga. Ahora bien, podría existir una tercera opción y es consolidarse como un colectivo que pueda multiplicar la experiencia en otros territorios, un colectivo con “franquicias”; sin embargo, para esto requiere del fortalecimiento del proyecto sociopolítico, de un músculo fuerte y de otra, de la demanda de las comunidades, pues este tipo de proyectos no funcionan como modelo, dependen de las necesidades particulares. ¿Puede haber una cuarta posibilidad? eso es algo que comprenderán y explorarán más adelante, luego de enfrentar el fracaso y retornar a la *comunidad refugio*.

---

<sup>132</sup> Canción disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xttGwnOFhAA>. Se puede leer una entrevista realizada por el diario El Mundo al grupo [http://www.elmundo.com/portal/vida/entretenimiento/musica\\_de\\_son\\_bata\\_le\\_coquettea\\_al\\_mundo.php#.VK6GfWSG8wQ](http://www.elmundo.com/portal/vida/entretenimiento/musica_de_son_bata_le_coquettea_al_mundo.php#.VK6GfWSG8wQ), allí el director del grupo explica el giro que han dado y su interés por sonar como “músicas del mundo”.

### 4.3. Agencia Popular Solano Trindade: un quilombo en São Paulo

En el escenario del Seminario Estéticas de las Periferias<sup>133</sup>, realizado en agosto de 2.012 en São Paulo, estaban sentados, discutiendo sobre políticas públicas y movimientos culturales de periferia, tres personajes: una académica, un representante de las instituciones oficiales y un líder cultural de la zona sur de la ciudad, moderados por un miembro de una ONG. Con un aspecto un tanto hippie, Rafael Mesquita, del colectivo Agencia Popular Solano Trindade -APST-, se destacaba entre sus compañeros de mesa por su liderazgo. Cuando él hablaba todos asentían, cuando los demás hablaban siempre lo miraban a él, en una suerte de necesidad de validación.

Rafael es sociólogo, nació y creció en la zona sur de São Paulo. Es hijo del Movimiento de las Mujeres, cofundador y actual director de la APST y un líder reconocido en su región. En su intervención en el seminario propuso algunos planteamientos muy reveladores: hablaba de economía solidaria<sup>134</sup>, nuevas formas de producción y consumo que priorizan el precio justo y la asociación de los trabajadores. En la práctica, la economía solidaria la ejercen las cooperativas, asociaciones y redes de auxilio entre trabajadores y consumidores. Hablaba también de “*arranjo produtivo local*” y cultura periférica para el desarrollo económico. De acuerdo con Paul Singer, economista, político y activista brasileño que fue Secretario Nacional de Economía Solidaria en el gobierno del Presidente Lula da Silva, la economía solidaria es una de las mejores estrategias para enfrentar las crisis económicas. La gran emergencia de este tipo de economía se sitúa en la crisis de los 90s, cuando millones de personas perdieron sus empleos y entonces aparecieron las empresas cooperadas. La economía solidaria no es un sistema especulativo, es auto administrado: los propios depositantes administran las cooperativas de crédito y los bancos comunitarios. Las empresas de economía solidaria se adaptan a

---

<sup>133</sup> El seminario Estéticas de las Periferias es un encuentro organizado por la ONG Acción Educativa, en alianza con otras instituciones. En este espacio se pretende visibilizar, debatir, conectar, prácticas culturales de los movimientos de las periferias de São Paulo, así como de otras ciudades invitadas. El seminario ofrece una programación variada entre charlas, paneles, presentación de artistas, etc. <http://www.esteticasdasperiferias.org.br/2014/> En el año 2.012, la APST, y el Programa VAI de la Secretaria de Cultura Municipal de São Paulo, fueron invitados para hablar sobre sus experiencias y propuestas.

<sup>134</sup> Red de Economía Solidaria. Recuperado de: [http://www.economiasolidaria.org/noticias/impacto\\_de\\_la\\_crisis\\_y\\_economia\\_solidaria\\_en\\_brasil\\_paul\\_singer](http://www.economiasolidaria.org/noticias/impacto_de_la_crisis_y_economia_solidaria_en_brasil_paul_singer). El día 8 de septiembre de 2.014.

las crisis, el dinero que hay se reparte entre los socios, sin despedirlos (Singer, 2002). A un modelo semejante le apuntaba la APST, según explicó Rafael en aquel panel, a partir de la asociatividad y la producción cultural de la periferia.

La situación que encontré en aquel seminario, guardaba grandes semejanzas con otras presenciadas en Medellín. Se había vuelto común invitar a *traficantes culturales* a espacios de discusión y legitimación de las políticas públicas. Poner en el escenario a los representantes de la transformación social, era de cierto modo una forma de validar los discursos oficiales desde la propia voz de *los otros*. Eso fue precisamente lo que se vivió en Medellín en el Congreso Iberoamericano de Cultura en Medellín y en *Unconvention*, en la misma ciudad; lo que se estaba viviendo en São Paulo.

Al mismo tiempo, encontraba grandes diferencias: por encima del proyecto cultural, Rafael Mesquita, hablaba de los objetivos políticos del colectivo y de su relación con el movimiento social de las mujeres. Para Rafael estaba claro que la cultura era un medio para convocar a los jóvenes y no un fin. Cuando Son Batá expuso en el marco del Congreso su experiencia, el énfasis estaba en la historia de vida del colectivo, en las dificultades que implicaba el contexto y en su interés “por robarle niños a la guerra”. La imagen del director de la Agencia era otra de las grandes diferencias; acostumbrada al derroche estético de los líderes de los movimientos culturales de las comunas de Medellín, con zapatos deportivos llamativos, cadenas y brillantes, la apariencia hippie de Rafael resultaba ser un elemento contrastante, que ameritaba una comprensión profunda; detrás de esa apariencia había una decisión, una intención, un mensaje. Mientras que los líderes de Son Batá tenían siempre a mano un teléfono inteligente para estar conectados desde cualquier lugar, los de la Agencia usaban un celular común.

Rafael y los demás miembros de la Agencia venía de una región conocida como Campo Limpo, en el extremo sur de São Paulo, que hace algunos años se conocía como “el Triángulo de la muerte”, por ser la zona de la ciudad que aportaba el mayor número de muertos<sup>135</sup>. Hacia los años 70s, esta región estaba compuesta por pequeñas invasiones que fueron loteadas debido al crecimiento de la urbanización de la ciudad de São Paulo.

---

<sup>135</sup> Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/?p=301292>. El día 1 de septiembre de 2.014.

Así, surgió una serie de ocupaciones populares e ilegales<sup>136</sup>, sin la debida infraestructura. En ese entonces, las mujeres que ocupaban las zonas más extremas de la ciudad y que habitaban dichas ocupaciones se unieron. Esta lucha política y social dio vida en 1.987 a la Unión Popular de Mujeres de Campo Limpo y Cercanías (UPM) en el barrio María Sampaio. La asociación nació con el objetivo de “luchar por la emancipación de la mujer y la igualdad en las relaciones sociales. Así mismo, unir y organizar a sus asociados para la lucha y consecuente conquista a plenitud de sus derechos sociales, económicos, políticos, ambientales y culturales<sup>137</sup> .

Así pues, las mujeres de Campo Limpo generaron en esta región un espacio de desarrollo comunitario, que pretendía mejorar las condiciones locales de la periferia, luchar por la salud, educación, vivienda, equipamientos públicos, agua, energía eléctrica, entre otros derechos, que se consideran básicos. De allí han derivado frentes de acción y de lucha diversos: trabajan con ancianos y grupos de madres, con jóvenes y niños, sobre cuestiones relacionadas con el combate a la violencia doméstica, el alcoholismo, la libertad asistida, prestación de servicios a la comunidad, atención jurídica y psicológica; tienen una biblioteca donde ofrecen alfabetización para adultos, acompañamiento escolar y cuentan con una tienda social (Do Val, 2012).

Las mujeres en su lucha han desempeñado un importante papel de incidencia política como actores de la sociedad civil, y a su vez han originado otras formas de organización y transformación social en la periferia, como es el caso de algunos movimientos de jóvenes. Entre sus mayores logros se encuentran el desarrollo local que han propiciado a partir de

---

<sup>136</sup> Desde los años 90s en Brasil, se viene presentando un fenómeno de ocupación de espacios (urbanos y rurales), cuyo origen está inspirado en el Movimiento *Sim Terra*. Se trata de movimientos sociales que buscan reivindicar el derecho a habitar la ciudad, así mismo evidenciar la precarización de las condiciones de vida actuales de las personas que están obligadas a vivir en la periferia. El Movimiento Nacional de Luta pela Moradia (MNLN), es uno de estos movimientos, con presencia en 14 estados. En São Paulo, intentan ocupar espacios para posteriormente negociar con el gobierno local soluciones de vivienda para trabajadores que no tienen ingresos suficientes para pagar la renta en el centro de una de las ciudades más costosas de Latinoamérica, en la que un ticket de metro costaba en 2.013 alrededor de \$1.50 USD y el valor mensual del alquiler de un apartamento pequeño podía oscilar entre \$400 USD y \$450 USD; una suma muy alta para un trabajador que gana cerca de \$500 USD mensuales. Al comienzo estos movimientos empezaron a ocupar zonas de la periferia, pero con el tiempo, debido a la necesidad de desplazarse diariamente al centro para trabajar, decidieron ocupar edificios del centro de la ciudad. Solo en octubre de 2.012, el centro de la ciudad sufrió unas 30 ocupaciones ilegales de predios. Edificios como el Prestes Maia o Rúa Mauá que han estado ocupados por más de 10 años, con el tiempo se han convertido en verdaderas favelas verticales (Martín, 2013).

<sup>137</sup> Recuperado de: <http://www.uniaopopmulheres.org.br/site/>. El día 12 de septiembre de 2.014.

la economía solidaria, la afirmación identitaria a través de la articulación entre economía y cultura y la llegada y participación activa de jóvenes al movimiento social, particularmente a la UPM.

Con el ánimo de fortalecer sus procesos de economía y cultura, en el año 2.005 la UPM concursó con un proyecto para activar los Puntos de Cultura del Programa Cultura Viva. Al comienzo el Punto de Cultura de la UPM se dedicó a realizar talleres de formación para la tercera edad, con énfasis en las artesanías; más adelante amplió sus acciones a otras poblaciones, comenzando a realizar eventos socioculturales y adquiriendo los primeros equipos para la democratización de los medios de producción, como computadores, cámaras de video y fotografía, sonido, entre otros. Estas y otras acciones que se fueron realizando en el marco del proyecto, terminaron por fomentar diálogos intergeneracionales entre los adultos, jóvenes y niños que dieron como resultado actividades enfocadas a la profesionalización<sup>138</sup> de los productores culturales y la generación de ingresos populares locales, a partir de la producción cultural.

Dentro del ejercicio activista de las mujeres de la UPM se formaron sus hijos, quienes más adelante, articulados con el Punto de Cultura y haciendo uso de los medios de producción allí disponibles, propusieron su propio proyecto colectivo para dinamizar la cultura popular y el desarrollo local mediante una estrategia de economía cultural basada en los activos propios de la comunidad. Así, ellos también empezaron a desarrollar un importante papel en la representación de movimientos organizados, aunque no necesariamente formalizados, así como en la movilización y el fomento a la organización popular para la lucha y la conquista plena de los derechos (do Val, 2012), como los de la producción y el consumo cultural, el derecho a ser socialmente reconocidos, a reivindicar la periferia como lugar de enunciación. Por eso, para entender los orígenes de lo que más adelante se conocería como La Agencia Popular Solano Trindade<sup>139</sup>, es necesario

---

<sup>138</sup> Entre los productores y gestores culturales de Brasil, la profesionalización se comprende como la capacidad de generar suficientes ingresos para vivir de la actividad realizada. Esto no significa necesariamente entrar en los circuitos de las industrias culturales, para algunos es suficiente con ingresar a los circuitos del mercado institucional o sostenerse a partir de proyectos. El porcentaje de actores culturales periféricos que logran ingresar a las industrias culturales, como *Racionais MC*, es mínimo.

<sup>139</sup> La información sobre el origen de La Agencia Popular Solano Trindade se ha construido gracias a la colaboración de Ana Paula do Val, Magíster del Programa de Estudios Culturales de la Universidad de São Paulo. Algunas de las referencias de este aparte son tomadas del texto

remontarse a los años 60s, más precisamente a la historia de los movimientos sociales, especialmente aquellos liderados por mujeres en las periferias.

En el año 2.009 una alianza entre la Secretaría Nacional de Economía Solidaria, el Instituto Palmas (articulado al Banco Palmas que fue el primer banco comunitario con moneda social de Brasil) y la Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares de la Universidad de São Paulo (ITC Pe USP), fomentó 5 bancos comunitarios en el marco del proyecto Economía Solidaria para las regiones periféricas de São Paulo. En principio los bancos serían articulados a los movimientos de moradía (*Movimento de Trabalhadores Sem-Teto*), para la construcción de viviendas por medio de una estrategia de construcción colectiva. Sin embargo, solo cuatro movimientos de moradía, en diferentes lugares de la ciudad<sup>140</sup>, asumieron la creación e implementación de los bancos comunitarios. La Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares decidió invitar a la Unión Popular de Mujeres de Campo Limpo y Cercanías a hacer parte del proyecto y crear el quinto banco<sup>141</sup>. Tenían una organización comunitaria consolidada desde hacía tres décadas, con una actuación local importante, sobre todo en lo que tiene que ver con los derechos de las mujeres y la promoción de estrategias para el desarrollo de una economía solidaria. En este sentido, la UPM reunía los requisitos fundamentales para constituir el banco comunitario (Bergamín, 2011, en Do Val, 2012).

En este contexto surgió el Banco Comunitario Unión Sampaio. El proyecto asignó los recursos para conformar el equipo administrativo del banco, adecuar una sala existente en la sede de la UPM y comprar algunos computadores. El equipo del Banco de Palmas fue responsable por la formación del banco comunitario, la fabricación de la moneda en papel moneda y para el pago de los salarios de los operarios por un periodo de seis meses, administrando los dineros asignados por la Secretaría Nacional de Economía Solidaria. Para la creación del Banco se contó con una base de 2.000 reales<sup>142</sup> como

---

“Economía de Cultura Comum”. Recuperado de: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Ana-Paula-do-Val.pdf>. El día 24 de septiembre de 2.014.

<sup>140</sup> Con el proyecto se crearon bancos en Vista Linda (Oeste), Apuaná (Norte), Paulo Freire (L'este), C. Gestao (Sur) (Jardim San Luis); estos cuatro bancos hacen una red de bancos comunitarios.

<sup>141</sup> (Thiago Vinicius Paula, Agencia Popular Solano Trindade, Agosto, 2.012. Comunicación personal)

<sup>142</sup> En 2.012, 1Real equivalía aproximadamente a 1.000 pesos colombianos; es decir a 0,30 US.

capital semilla. Es importante resaltar el proceso de participación de la comunidad en la construcción de la identidad del banco y de la moneda social.

El nombre del banco y de las monedas fueron escogidos dentro de un proceso de elección popular. Sobre todo para el nombre del banco buscamos varias sugerencias entre las personas que visitan la asociación y que han estado vinculadas al proceso de creación. Divulgamos entre la comunidad las diferentes opciones y después realizamos un encuentro en el que escogimos el nombre Banco Unión Sampaio que vino de la conjunción de Unión por el significado simbólico y también por estar en nuestro nombre (Unión Popular de Mujeres) y Sampaio porque es el nombre del barrio. Con la moneda fue el mismo proceso. Pero lo más interesante con la moneda fue el proceso de votación de las imágenes que traerían los billetes, que son los dos logos: uno de la UPM y otro de la Red de Solidaridad de la Zona Sur, además de los tres personajes que los ilustran: María da Penha, Paulo Freire y Dandara, que fue una lideresa negra que luchó por los derechos en el área de la salud, especialmente de la población negra”. (Mesquita en do Val, 2012)

La elección del nombre del banco así como las imágenes que componen los billetes fueron entonces componentes importantes para el fortalecimiento de la identidad local, por esto se buscaron referencias que los identificaran con las luchas populares y con sus lideresas. El banco fue creado con un fondo de 2.000 Sampaio, nombre dado a la moneda social que circula en el comercio y los servicios locales, y obtuvo capital semilla equivalente a R\$8.000 reales para emprendimientos productivos. Los 2.000 Sampaio iniciales del fondo fueron destinados en un principio para préstamos personales, sin intereses; el objetivo era solucionar necesidades urgentes de la comunidad como el pago de cuentas, compra de bienes para la alimentación y sustento diario, recurriendo a los establecimientos que aceptan los Sampaio. En el año 2012 una red de 30 establecimientos de la zona de Campo Limpo, lo aceptaba como forma de pago<sup>143</sup> (do Val, 2012). El crédito productivo con préstamos hasta de 500 reales e intereses inferiores a los establecidos por el mercado, fue destinado para las personas que deseaban invertir en sus propios negocios, bien sea para la apertura o para la inversión en un

---

<sup>143</sup> Cada Sampaio equivale a 1Real. Los comerciantes que los aceptan pueden utilizarlos en otros establecimientos de la red, o cambiarlos por reales.

establecimiento ya existente de comercio o servicios en el barrio, así como para hacer pequeñas reformas locativas, inversión en materia prima, entre otras (Bergamín 2011, en Do Val, 2012).

Thiago Vinicius Paula, otro de los fundadores de la Agencia, también nacido y criado en el extremo de la zona sur, llegó a la UPM con el fin de apoyar los procesos de economía solidaria como parte de sus prácticas de estudios en administración. Desde el comienzo ha acompañado el proceso del Banco Comunitario Unión Sampaio. Según él “fomentar bancos comunitarios en Brasil, se volvió un producto, pero eso no puede ser así, los bancos tienen que ser apropiados por la comunidad, tienen que ser entendidos como política pública sí, pero viabilizados por los movimientos sociales”.

Desde que se creó el primer banco comunitario se ha multiplicado esta idea como algo novedoso, y en ocasiones como la salida a situaciones de vulnerabilidad económica; no obstante, el banco por sí mismo no es una solución mientras la comunidad no se lo apropie. Por esto, para las personas de la UPM y quienes llegaron a fortalecer este proyecto, desde el principio fue fundamental constituirlo como un proyecto comunitario y vincular diferentes grupos poblacionales.

El equipo encargado de la administración del Banco Unión Sampaio estuvo conformado por jóvenes vinculados con las dinámicas culturales de la región, que además habían participado en la experiencia del Punto de Cultura. Rafael Mesquita se desempeñaba como coordinador cultural de la asociación y Thiago como asistente administrativo; de acuerdo con ellos, gracias al Punto de Cultura fue posible integrar a otras personas que fueron de suma importancia para el fortalecimiento de una red que permitió articular a los colectivos responsables de la producción cultural de la región.

Los ejercicios de asociatividad de colectivos y artistas fueron fundamentales para dar el paso siguiente con la creación de una línea de crédito especial para productores culturales locales, articulada con el Banco Comunitario. Los jóvenes veían la necesidad de vincular a otros jóvenes en el proyecto de economía solidaria, así como en las luchas sociopolíticas de la comunidad; sabían que la producción cultural era el área de mayor atracción, y al mismo tiempo la que concentraba la mayor demanda por parte de esta población; así que propusieron crear una estrategia que les permitiera acceder a recursos

económicos para realizar sus producciones y que a su vez dinamizara el consumo interno de esa región. Cuando se le propuso a la incubadora crear la línea de crédito para la cultura, hubo una cierta resistencia por parte de los financiadores del proyecto, ya que este había sido creado para pequeños emprendedores que pudieran generar ingresos puntuales. La cultura nunca había sido tomada en cuenta como una posibilidad dentro de los bancos comunitarios. Eso es quizás uno de los mayores aportes de este movimiento a la propuesta inicial de los bancos, pues abre la posibilidad de diversificar sus enfoques<sup>144</sup>.

La línea de crédito cultural del Banco Unión Sampaio está dirigida a artistas y creadores locales; allí pueden obtener recursos por medio de préstamos para realizar una producción. Estos préstamos no tienen intereses o en el caso de que los tengan son muy bajos; una vez se realiza y comercializa la producción se puede comenzar a pagar tanto en sampaios como en reales y, adicional a esto, entre un 5% y un 10% de las ganancias recibidas por la venta del mismo, son reinvertidos a la línea de crédito cultural con el fin de aumentar sus fondos. En un principio la línea se creó con recursos del Banco, pero más adelante, recibieron recursos a través de diferentes convocatorias para ampliar el fondo y desarrollar diferentes estrategias, entre estas el crowdfunding<sup>145</sup>, con el fin de fortalecerlo.

Una vez creada la línea de crédito cultural del Banco, los jóvenes comenzaron una lucha con los programas de estímulos a la economía y el emprendimiento, pues ninguno permitía financiar dicha línea. Ellos veían que las producciones culturales locales encajaban perfecto para el trabajo articulado entre el Banco Unión Sampaio y la UPM; idearon entonces la propuesta de crear la Agencia Popular Solano Trindade, como agente articulador de los productores, artistas y procesos, y presentaron la propuesta desde la UPM al premio de Economía Viva del Ministerio de Cultura<sup>146</sup>. Este premio lo ganaron en

---

<sup>144</sup> (Thiago Vinicius Paula y Rafael Mesquita, 2.012. Comunicación personal).

<sup>145</sup> En 2.012 El Banco Comunitario Unión Sampaio participó en una plataforma de *crowdfunding* con el fin de captar recursos para fortalecer la línea de crédito cultural. Recuperado de: <https://www.catarse.me/en/bancouniaosampaio>.

<sup>146</sup> Economía Viva es una iniciativa de la Secretaría de Ciudadanía Cultural SCC – de Ministerio de Cultura que tiene como objetivo apoyar y posibilitar la articulación de puntos rizomáticos en los sistemas productivos de cultura más variados y en las diversas manifestaciones, expresiones y lenguajes artísticos. El carácter social aplicado a la economía es una opción para la economía colaborativa y sustentable. En este sentido, pretende crear un sistema alternativo de industria cultural proporcionando la diversidad de la cultura. La cultura, en esta acción, es asimilada como factor generador de ingresos y representa un paso fundamental en la búsqueda de la autonomía

el 2.010; no obstante, los recursos tardaron más de un año en llegar (finales de 2.011), por esto, la materialización del proyecto y la creación de la Agencia, solo fue posible con los primeros recursos que llegaron del programa Valorización de Iniciativas Culturales - VAI- de la Secretaría de Cultura de São Paulo en el año 2.010.

La Agencia es pues un proyecto colectivo surgido al interior de la UPM que tuvo como apoyo inicial los recursos del Programa VAI y posteriormente los recursos del Premio Economía Viva. Al igual que otros movimientos brasileños estudiados en esta investigación, con la APST se evidencia un proceso de inclusión social, y de articulación con otros liderazgos (movimiento de mujeres, el movimiento de moradía y el movimiento de los “Sem-Terra”), que los ha fortalecido a partir de la generación de vínculos y redes de sociabilidad. Las diferentes acciones de la Agencia están siempre respaldadas y “avaladas” por la Unión Popular de Mujeres, las mujeres y la comunidad que está vinculada con la UPM también respalda y acompaña en sus procesos de la APST , dando una mayor legitimidad a todo lo que hacen; de igual forma lo hacen los jóvenes de la Agencia con las mujeres, fortaleciendo así los vínculos comunitarios.

En cuanto al nombre es un homenaje a Solano Trindade, un poeta negro de la periferia quien fundó el Frente Pernambucano, el Teatro folclórico brasileño y el Teatro popular brasileño. Hoy en día Raquel Trindade, miembro de la UPM y Vitor Trindade, familiares descendientes de Solano, continúan con su proyecto en el Teatro Popular Solano Trindade en el Embú de las Artes<sup>147</sup>. La idea de hacer un homenaje a Solano, parte del interés de retornar a sus raíces negras, de auto reconocerse como hijos de esa tradición y revalorizar el patrimonio inmaterial que constituye su legado. El nombre de la Agencia, como el de Son Batá, reafirman la filiación con lo afro, el interés por construir una identidad basada en estas tradiciones; la decisión consciente de auto-reconocerse como negros pasa por la comprensión de nuevas lógicas que ponen a la cultura y a la diversidad cultural en el centro de otros modelos de desarrollo que intentan enfrentar las

---

financiera y el fortalecimiento de procesos movimientos culturales y de economía en red. Según datos del Ministerio existe una serie de grupos artísticos de cultura digital y de cultura tradicional que han encontrado nuevos modelos de negocios y de generación de renta. Muchos de estos surgidos en Puntos de Cultura, que antes no tenían apoyo suficiente para desarrollar su potencial económico ([www.cultura.gov.br/culturaviva](http://www.cultura.gov.br/culturaviva)) (do Val, 2012).

<sup>147</sup> Municipio localizado en São Paulo, se caracteriza por sus manifestaciones artísticas y artesanales.

crisis económicas y sociales, como el de la economía solidaria y la economía creativa<sup>148</sup> (UNESCO, 2014). Cabe aclarar que si bien la APST no se encuentra ubicada en una especie asentamiento negro, como si lo está Son Batá en la comuna 13, y que las personas de la región donde se encuentran ubicados son en su mayoría mestizos, para los miembros de la Agencia, así como para muchos actores periferias paulistas, es importante reconocer su hermandad con África, su origen negro como parte de la reivindicación de la otredad.

En el mismo sentido que los miembros de Son Batá, los de Agencia Popular Solano Trindade saben que en la era de la diversidad, resulta útil y necesario reapropiar activos del patrimonio inmaterial que tienen que ver con los orígenes y con el reconocimiento de “los otros; con reinventar la tradición y construir un discurso alrededor de esta (Hobsbawm, y Ranger, 1983). Raíces africanas, producción cultural, diversidad + juventud, articuladas con condiciones de vulnerabilidad, en medio de contextos periféricos, puede llegar a ser una fórmula poderosa para emerger y ser reconocidos socialmente. Hasta allí la combinación de factores. Lo que sigue de esto, tiene que ver con las estrategias para valorizar los activos, la capacidad de transformar las prácticas, de reinventar la tradición y al mismo tiempo, ser capaces de ingresar, actuar y negociar en un mercado cultural, en los escenarios de lo público y de lo privado, en las luchas sociales.

Así pues, a partir de un modelo de economía solidaria, de la valorización de los activos patrimoniales de la cultura afro, y el capital político del movimiento de mujeres, los jóvenes de la Agencia han logrado consolidarse como un *quilombo*, como otro palenque en su región; es decir, como un espacio de libertad y emancipación fundamentado en la cultura popular de la periferia.

---

<sup>148</sup> El término “economía creativa” fue popularizado en 2.001 por el escritor y gestor de medios de comunicación británico John Howkins, que lo aplicó a 15 industrias que iban desde las artes hasta la ciencia y la tecnología. (...) La noción es, y sigue siendo, muy amplia, porque no sólo abarca bienes y servicios culturales, sino también juguetes y juegos, así como todo el ámbito de “investigación y desarrollo” (I+D). Por tanto, aun cuando reconozca las actividades y los procesos culturales como el núcleo de una nueva y poderosa economía, también se ocupa de manifestaciones creativas en ámbitos que no serían contemplados como “culturales”. (UNESCO, 2014, p. 20)

## 4.4 De movimiento social a agencia cultural

Para toda terra arada, existea uma enxada,  
para todo territorio ocupado existe un cercado,  
e para todo cercado existe un alicat<sup>149</sup>

(Luan Luando, poeta de la Agencia Popular Solano Trindade)

Con el gobierno del Presidente Luis Inácio Lula da Silva y el Ministerio de Cultura en cabeza de Gilberto Gil, se producen en Brasil una serie de cambios en el sector cultural que buscan democratizar la cultura en términos tanto de acceso y consumo, como de producción. Un resultado de este nuevo enfoque son los programas de la política de Cultura Viva, con los Puntos de Cultura, las convocatorias de estímulos, los programas de fortalecimiento a las iniciativas culturales de la juventud, la apertura de ProAc a otros lenguajes, entre otros. Por su parte, a nivel municipal, en la administración de Luiza Erudina (Prefeita) y Maria Helena Chauví (Secretaria de Cultura), se favoreció la democratización cultural en la ciudad de São Paulo; posteriormente en la gestión de Marta Sopleci (Secretaria de Cultura) se creó el programa VAI, una política innovadora que ha permitido la emergencia de cientos de colectivos culturales juveniles en las periferias de la ciudad. La discusión sobre la gestión cultural en Brasil comenzó con estos gobiernos; anteriormente las personas no sabían cómo hacer proyectos y no intentaban gestionar los recursos del Estado para la cultura. Este cambio fue fundamental y necesario para que proyectos como la APST pudieran ser concebidos<sup>150</sup>.

Para fortalecer la cultura local aprovechando ese “medio ambiente” tan propicio para desarrollar un “arranjo produtivo local” a partir de la cultura popular de la periferia, fue que el Banco Unión Sampaio creó la línea de crédito dirigida a iniciativas artísticas y culturales. Esta iniciativa permitió financiar procesos y productos como libros de poetas y escritores del barrio, grabación de músicas, producción audiovisual, entre otros. Además logró articular una red de contactos y servicios ligados a producciones culturales que

---

<sup>149</sup> “Para toda tierra arada, existe un azadón; para todo territorio ocupado existe una cerca; y para toda cerca, existe un alicate” (la traducción es mía).

<sup>150</sup> La información presentada en esta parte, se realizó a partir de una serie de entrevista con funcionarios del gobierno local como: María do Rosario Ramalho, directora de área en la Secretaría de Cultura de São Paulo; Gil Marçal, director del Programa VAI; James Lemos Abreu, Técnico del Programa VAI. Así mismo, con miembros de la Agencia Popular Solano Trindade como Rafael Mesquita, Thiago Vinicius Paula, Aline María, entre otros. Las entrevistas fueron realizadas entre Agosto y Diciembre de 2.012 en São Paulo.

superó los límites de la región de Campo Limpo y ganó espacio en otros barrios y distritos de la zona sur como Taboão da Serra (distrito aledaño). El fomento del Banco Unión Sampaio pronto se vio limitado para abastecer la demanda de créditos por parte de la producción local, así que se percibió la necesidad de ampliar las estrategias de la línea de crédito. Más allá del fomento a la producción a partir de la financiación, había que propiciar la circulación y el consumo. Esto generó una serie de discusiones y debates al interior del grupo de jóvenes pertenecientes a la UPM que condujo a la concepción de una agencia para la circulación de la producción cultural de la región. Entre las iniciativas que surgieron para consolidar la Agencia articulada con la UPM y en Banco Comunitario Unión Sampaio, la más importante fue la creación de una moneda social propia, denominada Solanos, que tendría un papel fundamental, al generar circuitos de consumo cultural internos mediante trueque. Esta es una moneda creada para promover la circulación de bienes y servicios culturales entre los agenciados y al mismo tiempo generar algunos cambios frente a los paradigmas del sector cultural. La idea es que las personas aprendan a pagar por los bienes y servicios culturales.

Ahora bien, la línea de crédito alcanza a responder a algunas necesidades de financiación y la moneda cultural fortalece las relaciones de los agenciados como red; no obstante, esto no es suficiente para atender la demanda de los colectivos culturales. En este sentido, la Agencia recurrió otras estrategias, algunas ya mencionadas, que encuentran este tipo de iniciativas para sostenerse económicamente: la gestión de recursos mediante la presentación de proyectos. Así que entraron en una dinámica de escribir proyectos, una especie de banco de ideas para presentarse a las diferentes convocatorias y con esto garantizar los recursos para el desarrollo de los proyectos. Básicamente lo que hace la Agencia es acompañar a los asociados en la presentación de las iniciativas que se proponen de acuerdo a las diferentes líneas de trabajo (comunicación, música, danza, audiovisual, etc.). Esto implica que las posibilidades que tienen estos colectivos y estas formas de agenciamiento cultural de llegar a ser motores del desarrollo económico como tantas veces se sugiere, siguen estando muy limitadas: la dinámica del Banco no sobrepasa la autosostenibilidad, por su propia concepción los bancos comunitarios no son rentables, cumplen una función dentro de una comunidad que tiene que ver con la subsistencia cotidiana. Las prácticas culturales que son promovidas desde la Agencia y para las que se intenta encontrar una viabilidad económica, bien sea mediante los créditos o mediante la gestión de proyectos, favorecen

la emergencia de un sujeto político que empieza a actuar en una comunidad. La cuestión a problematizar es que la juventud se visibiliza y es reconocida, pero se queda circulando allí, al interior de la Agencia y de la zona sur.

Hemos dicho que la Agencia surge apalancada en la demanda generada por los productores artísticos y culturales de la región de la zona sur, gracias a las posibilidades que abre la línea de crédito cultural del Banco Unión Sampaio. Dentro de esta lógica, la moneda Sampaio (moneda del Banco Comunitario Unión Sampaio), pasa a ser una herramienta fundamental para fortalecer tanto la capacidad de financiación como las posibilidades de circulación y consumo. La moneda social o “moeda de troca” Solano es una alternativa de intercambio para los bienes y servicios culturales, que constituye una herramienta complementaria al Sampaio, para fortalecer la confianza y el intercambio entre los artistas y productores culturales. A diferencia del Sampaio, el Solano no tiene valor de cambio real; su objetivo es facilitar el trueque de bienes y servicios culturales en la cadena de producción cultural, lo que acaba por impactar directamente en la ampliación del consumo cultural y la formación de público; sin embargo, no tiene implicaciones económicas. La moneda es multiplicada por el trabajo de los productores y artistas, y por la circulación de bienes y servicios; es decir, mientras no circule no tiene valor, por esto, beneficia la redistribución de los recursos en la esfera de la propia localidad. Siendo así, el aumento de la cantidad de moneda social corresponde al aumento de las transacciones realizadas por los participantes en una dinámica de economía local: *“periferia consumiendo periferia”*.

Cuando una persona o colectivo se asocia a la Agencia, recibe 200 y 300 Solanos respectivamente, este capital inicial se multiplica a medida que lo utiliza. Un creativo puede pagar por un servicio hasta el 25% en solanos y el 75% en sampaio o reales. Se trata de una especie de norma que se asegura que al menos el 75% sea pagado con moneda de cambio real en el mercado. La moneda cultural “solano”, es complementaria de este sistema de economía local generado por la moneda social; es distribuida, producida y controlada por sus usuarios. Por eso, su valor no está en ella misma, sino en el trabajo que se puede hacer para producir bienes, servicios y saberes. La moneda no tiene valor hasta que no se da el intercambio de producto por producto, servicio por servicio, o servicio por producto y viceversa. “El propósito es cambiar esa idea de favor por intercambio”. Sin duda el resultado de esta moneda no se puede leer en términos de

economía popular, pero sí de economía solidaria y cultural. Recibir Solanos no implica recibir dinero, pero la circulación de los mismos está fortaleciendo unos lazos entre los agentes de la cadena productiva de la cultura y está permitiendo formas alternativas de intercambio.

El “capital semilla” sirve para fomentar y circular sus servicios, pero siempre entre ellos. Los productores y creadores intercambian servicios que son pagados con solanos; es decir, una especie de trueque en el que a cambio de un servicio, una persona obtiene unos solanos con los que luego puede adquirir otros servicios dentro del mismo grupo de agenciados y en algunas tiendas locales. Le corresponde a la Agencia gerenciar y monitorear el intercambio de moneda entre los agenciados, así como su circulación en el comercio local.

Vale resaltar que la Moneda Solanos (moneda de trueque de servicios) es apenas una de las formas de fomentar la producción y circulación al interior de los agenciados. Más allá de eso, existen operaciones ligadas al mercado cultural como la contratación de bandas para shows y todos los servicios de la cadena productiva de la cultura que pueden ser contratados por agentes externos vía la Agencia, por modelos tradicionales de economía formal y pagados en reales. Sin embargo, estas contrataciones son poco comunes entre la mayoría de los asociados; los grupos que logran tener circulación por fuera de este circuito y son competitivos en el mercado cultural son escasos.

Así pues con la idea de materializar un proyecto propio Rafael, Thiago y otros jóvenes de la UPM, enviaron el primer proyecto como Agencia al Programa VAI para la convocatoria que entregó recursos para el año 2.011 y cuyo dinero destinaron a realizar una cartografía, un proceso de sensibilización con grupos artísticos y culturales de la zona sur y el blog que sirvió como plataforma para el registro de los agenciados y la comunicación. Los integrantes de la que sería la Agencia ya habían desarrollado algunos procesos en parceria con el programa VAI durante los años 2.010 y 2.011, con un proyecto de música de mujeres de la periferia y un proyecto de funk<sup>151</sup>. La Agencia era una apuesta mucho

---

<sup>151</sup> En el año 2.010, la Unión Popular de Mujeres de Campo Limpo y Cercanías presentó a la convocatoria del Programa VAI el proyecto “Mujeres periféricas cantan”, un proyecto que tenían como objetivo la promoción de la cultura joven femenina, a través del incentivo para la producción y difusión de cultura popular, mezclando lo contemporáneo con las raíces. El propósito era la

más ambiciosa, pues a diferencia de los años anteriores en los que buscaron realizar acciones puntuales, esta vez pretendían desarrollar un proceso propio de largo aliento, cuyas acciones estarían orientadas a “la cooperación y el asociativismo de agentes culturales preocupados por el desarrollo cultural y el fortalecimiento de las identidades de la región”, como explicó Rafael Mesquita.

Las acciones de la APST, buscan generar alternativas para la sustentabilidad de la producción artística y cultural, la profesionalización de los artistas, colectivos y productores de cultura; desarrollar herramientas que permitan la circulación y difusión de bienes culturales producidos localmente; trabajar en la formación de públicos; ampliar las opciones de consumo cultural, y consecuentemente, estimular el desarrollo local. Todo esto, tiene de fondo un objetivo político: “el fortalecimiento de los valores de la economía solidaria, a través del fomento a la economía de la cultura, como acciones de enfrentamiento al genocidio de la juventud negra y pobre” (sitio web de la APST). Por tanto, desde el proyecto se planteó “fomentar la cultura popular a través de una estrategia de viabilización financiera de la producción artística de la periferia, construyendo estrategias de autofinanciamiento y sustentabilidad económica”<sup>152</sup>. Por esto, la Agencia propone una búsqueda para comprender las relaciones de producción, consumo y comercialización de servicios, productos y conocimientos culturales, con el objetivo de contribuir con el desarrollo de la economía creativa local<sup>153</sup>, a partir del desarrollo de tres frentes: fomento, comercialización y producción. Al mismo tiempo hacen presencia en escenarios públicos de la mano de los movimientos sociales<sup>154</sup>.

---

producción de un CD con la participación de mujeres jóvenes, adultas y de la tercera edad. Si bien es cierto que el proyecto fue presentado por la Unión de Mujeres, fue concebido por los creadores de la Agencia. En este mismo año, a nombre de una persona natural (Rafael Mesquita), presentaron el proyecto Funk Concientiza, que tendría su segunda versión en 2.011; el proyecto se presentó como una iniciativa de jóvenes para ser desarrollada en la Unión Popular de Mujeres y tenía como objetivo la generación de una conciencia crítica, social y cultural entre los jóvenes, entendiéndolos como protagonistas de los cambios en sus comunidades, a partir de la utilización del Funk como herramienta de integración y concientización. Lo interesante de la propuesta es que utilizaba un género cuestionado y poco aceptado socialmente como el funk, para desarrollar un proceso social y comunitario, con lo que se consiguió además cambiar la percepción que se tenía sobre el mismo.

<sup>152</sup> Tomado del proyecto presentado por los jóvenes de la Unión Popular de Mujeres, en 2.010 a la convocatoria del Programa VAI.

<sup>153</sup> Recuperado de: <http://agsolanotrindade.com/>. El día 22 de febrero de 2.014

<sup>154</sup> Desde el año 2.013, la APST se ha interesado por reivindicar los derechos de los pueblos indígenas y los pueblos afro del Brasil. En este orden de ideas, se han vinculado con diversas luchas como la de los indígenas que vienen siendo desplazados de sus territorios ancestrales por parte de las multinacionales, o la de los jóvenes negros que han sido asesinados por fuerzas

Sin embargo, durante el tiempo compartido con la Agencia, observé que en la mayoría de los casos los objetivos se quedan en el papel. El ingreso real de los agenciados al mercado cultural no es tan simple y fácil. En el mejor de los casos, para poner en escena la producción cultural se mantiene esa idea de gratuidad mediante el asistencialismo institucional; pero lo más complejo es que se fortalece un marketing social basado en los “activos de la vulnerabilidad”; es decir, muchos de los colectivos, tanto en São Paulo como en Medellín, son vinculados en procesos del mercado cultural porque las condiciones que representan como la diversidad y la juventud, articuladas con condiciones como la pobreza, la violencia, la falta de oportunidades, se convierten en un discurso social de resistencia a partir de la cultura, que resulta muy atractivo para todos los actores como la academia, las ONGs, los gobiernos, las políticas públicas, los medios masivos, etc.; un discurso que vende y a través del cual se gestionan proyectos, pero que no alcanza para ingresar a la industria o al mercado.

Rafael Mesquita, como coordinador de la Agencia, reconoce que muchas veces las acciones culturales fracasan o se estancan por falta de dinero y profesionalización. Así, cuando se identifica que existen posibilidades como el intercambio o trueque, el dinero se vuelve secundario. Es a partir de la cooperación entre los grupos que se multiplica la riqueza, se puede agenciar la cultura y finalmente transformar una acción cultural, de tal forma que sea viable para todos. No obstante, queda la pregunta ¿Qué pasa por fuera de los círculos de la Agencia? ¿Cómo se posibilita el consumo de los agenciados en otros escenarios de otras periferias y en el propio centro?. Los esfuerzos de producción, circulación y consumo están limitados a una parte de la periferia sur.

Ahora bien, con el fomento recibido por el programa VAI (2.011, 2.012) y el Premio de Economía Viva (2.011), el proyecto de la Agencia amplió sus redes de articulación en la zona sur y llegó a otros puntos de la ciudad. Realizó un amplio trabajo de movilización y adhesión al proyecto, difundiendo la propuesta a través de saraus, shows, foros, ferias socio culturales, espacios colectivos y otros. Además de esto, la Agencia realizó una extensa agenda de puertas abiertas para la construcción de las acciones colectivas de la misma, que posibilitó organizar su trabajo por diferentes frentes de actuación. Para el año

---

oficiales. De igual forma han intentado fortalecer estos vínculos trascendiendo la frontera y estableciendo parecerías con activistas indígenas en países vecinos como Bolivia.

2.012, la Agencia había establecido cuatro frentes de trabajo, a partir de los cuales se articulaban las prácticas: fomento, producción, comercialización y comunicación. Cada una de esas áreas es responsable de hacer circular de forma integral las acciones culturales, con sus debidos impactos culturales y económicos. Además de esto “lo político” se constituyó como un eje transversal, en tanto cada actividad, ejercicio o producción que hacían debía estar siempre acompañada por un discurso político, por una posición clara que defendía el derecho a la producción y el consumo de la periferia, y que buscaba enfrentar situaciones como las estigmatización y el asesinato de los jóvenes negros.

El frente de fomento se articuló con la línea de crédito cultural del Banco Comunitario para crear el Fondo Popular de Cultura; el principal interés de este frente era captar recursos por medio de convocatorias y proyectos. Además de los recursos de VAI, los del Ministerio de Cultura y los que recibían a través del Banco Comunitario, la Agencia presentaba constantemente proyectos a diferentes convocatorias, tanto con instituciones públicas como privadas y realizaban ferias y bazares para recoger fondos.

En cuanto a la producción, la Agencia consideró, en línea con la UPM, que para promover la producción era necesario poner a disposición de los agenciados los medios de producción. Para esto tenían un kit de iluminación, un kit de saraus, y un kit de audio, instrumentos musicales, entre otros. A través de los servicios que se prestaban para la producción, se fortalecía la moneda Solanos, pues muchos de estos servicios eran pagados con esta moneda de intercambio.

En cuanto a la comercialización, la Agencia creó diferentes dispositivos como una tienda física, una tienda virtual, y un portafolio digital con oferta de servicios y productos ofrecidos por cada colectivo de artistas. Para promocionar estos espacios, aprovecharon especialmente los saraus y presentaciones en eventos públicos, así como las ferias y bazares. Para dar a conocer la oferta, utilizó un blog <https://agenciasolanotrindade.wordpress.com/>, desarrollado con los recursos que obtuvo en el segundo año en que participó en el programa VAI, para visibilizar las agendas culturales promovidas por sus agenciados y por la propia Agencia; así mismo para realizar el registro de nuevos interesados. Al finalizar el año 2.012, migraron hacia una página web que ofrece un portafolio de servicios diversificado, los cuales pueden ser

consultados allí: <http://agsolanotrindade.com/category/tateno/produtosculturais>. Además de esto, el portal cuenta con una tienda virtual, canal de tv, radio y los servicios que el blog ofrecía. Por otra parte, cuenta con un Fondo Popular de Cultura con recursos de representación jurídica y un porcentaje de proyectos captados que son reinvertidos en proyectos remitidos al fondo por parte de los agenciados.

Finalmente para la Agencia, la comunicación actuaba como un frente transversal para la circulación y difusión de la producción, articulación con otras redes y parecerías. Desde entonces han intentado fortalecer la comunicación digital a través de la web y las redes sociales; no obstante, sus principales canales de comunicación siguen siendo los saraus, y la comunicación voz a voz. Es decir su comunicación continua siendo más analógica que digital.

En la medida en que la Agencia busca fortalecer el desarrollo local, promueve la afirmación identitaria de la periferia como una imagen y un concepto que valoriza a los artistas y productores culturales populares de estas zonas. Al vincularse con la Agencia, los productores y artistas se auto-reconocen como periferia, como hijos de Solano, como cultura popular y ordinaria. Así, lo que antes era símbolo de rechazo y estigmatización pasa a ser elemento de valorización y distinción. La expresión “*é nois mano*” (de nosotros, nuestro, nosotros) -tan común entre los productores culturales y artistas populares de las periferias paulistas-, es una afirmación y una reivindicación de una periferia que tiene su propia cultura. Existe ahí una visión positiva según la cual “ser periferia significa participar de un *ethos* que incluye tanto las capacidades para enfrentar las duras condiciones de la vida, así como pertenecer a las redes de sociabilidad, compartir gustos y valores” (Magnani, 2006, p. 39). Se trata exactamente de la misma noción que encierra la frase “*somos comuna 13*”; una frase recurrente entre los actores culturales de esta comuna, así como de otros lugares de la ciudad que quieren identificarse como parte “los excluidos” que han sido incluidos a partir de las condiciones que antes los dejaban por fuera.

#### **4.5. Ser independientes, sin morir en el intento**

En el plano ideal, al gestionar y multiplicar la cultura, se busca que los miembros de los colectivos tengan la posibilidad de vivir de esta, de consumirla y generar desarrollo local en las regiones desprovistas de derechos de ciudadanía y de movilidad. En las periferias

de las ciudades latinoamericanas como en el resto del mundo, “la movilidad se ha convertido en el factor estratificador y codiciado de todos” (Bauman, 1998: 39), y algunos jóvenes han entendido que uno de los pocos caminos que tienen para alcanzarla son las prácticas culturales. En gran medida eso buscan Son Batá y la APST; sin embargo, estos jóvenes no solo son una minoría, sino que además enfrentan diversos obstáculos para ingresar en los circuitos, producir y consumir cultura, y conseguir la anhelada movilidad. De una parte, sus productos no alcanzan los estándares del mercado cultural, pero por otra parte, permanecen atrapados en unas políticas públicas que comprenden la gestión como la elaboración de proyectos, y que se limitan al fomento de la producción sin competitividad, garantizando escenarios de circulación públicos, gratuitos y precarios (UNESCO, 2010). Así, las periferias de las ciudades están llenas de colectivos juveniles que sobreviven a partir de actividades culturales, gestionando recursos públicos y circulando por los escenarios de la agenda pública. Pero ¿Qué pasará cuando los generosos recursos que recibe la cultura en estos momentos se agoten?. Los miles de colectivos que inundan y enorgullecen los discursos oficiales desaparecerán.

Lo que ocurre es que si bien hay una búsqueda por fomentar las prácticas culturales cotidianas o tradicionales como forma de vida, como estrategia de cohesión social y de desarrollo comunitario, a través de las cuales se intentan generar procesos socio-políticos sólidos, y al mismo tiempo artísticamente capaces de circular en mercados, sus creadores pocas veces cuentan con los medios para hacerlo; es decir, con formación técnica especializada, con herramientas de gestión, con formación de base, con alianzas en las industrias culturales. Por estas razones orientan una buena parte de su trabajo a escribir, enviar y sustentar proyectos a convocatorias, que les permitan sostenerse y tener cierta circulación, así sea en los espacios de la institucionalidad. Pero, en muchos casos, las convocatorias de los gobiernos de nuestras ciudades, pretenden aprovechar los recursos dispuestos para la cultura popular, para responder al mayor número de frentes posibles, y entregar más resultados. De tal suerte que inmediatamente nacen estos colectivos, sus miembros quedan inmersos en unas lógicas que les exigen utilizar sus prácticas culturales para resolver problemas que caracterizan sus territorios y que si bien no les son ajenos, tampoco son su responsabilidad y deberían ser atendidos desde campos como el social, el de la política y la economía. Por ejemplo, a través de una convocatoria para desarrollar una práctica cultural como el hip hop, se busca enfrentar una problemática como el reclutamiento forzado, el embarazo adolescente, el consumo

de drogas, entre otros, de manera que los discursos de las canciones pueden terminar siendo letras para prevenir estos flagelos, así este no sea el interés del colectivo, que en principio solo quería grabar un disco. El resultado es un trabajo institucional cuya posible audiencia y comprador será el mismo estado. Entonces, ¿Cómo articular las propias búsquedas, gestionando los recursos públicos sin perder el sentido del proyecto, sin caer en el clientelismo o terminar siendo un producto del mercado de la institucionalidad ?

Cuando los grupos dependen de los recursos públicos, están obligados a hacer y gestionar proyectos todo el tiempo, a hacer informes para explicar “todo lo que pudieron hacer con ese dinero”, mostrar indicadores de impacto. Sus líderes deben responder a las demandas de diferentes espacios y agentes para visibilizar su trabajo e invierten gran parte de su tiempo explicando lo que hacen y eso no les deja espacio para construir un proceso. De otro lado, cuando se deciden por una carrera artística y buscan ingresar a la industria, entrando por la vía de lo social antes de haber consolidado el proyecto socio-cultural y el proyecto artístico, se ven obligados a dejar de lado el fortalecimiento del capital social y político, porque simplemente, ni el tiempo ni los recursos alcanzan, como es el caso de Son Batá. Para ellos el ingreso a la industria ha estado por encima de la música; es decir, en Son Batá como en tantos otros grupos semejantes hubo primero un interés por ingresar a la industria, y luego, por inventarse un producto de acuerdo a las demandas. En este orden de ideas, con los años, el capital social que se ha construido se debilita.

Como están las cosas, algunos movimientos, tanto en Medellín como en São Paulo, son presos de dos lógicas encontradas propias de unos gobiernos un tanto esquizofrénicos: el paradigma de la economía capitalista, representado por las industrias culturales y el de la economía solidaria apoyada por el asistencialismo del estado. Para ingresar a la economía capitalista tienen que ser competitivos, para necesitan recursos económicos y tiempo, y para conseguir estos recursos y sostenerse tienen que gestionar proyectos y hacer informes que les absorben no sólo el tiempo, sino también sus propias búsquedas, con lo que queda por fuera también el fortalecimiento del proyecto sociopolítico. Su funcionamiento depende de su creatividad para buscar recursos y reinvertirlos en el desarrollo humano y cultural; de su capacidad para no dejarse cooptar.

Por otro lado, las políticas que se derivan del paradigma de la diversidad pueden caer en situaciones de discriminación positiva, privilegiando grupos que presentan ciertas condiciones de diversidad o vulnerabilidad; los grupos pueden llegar a considerar que mantener esas condiciones es garantía para mantener ciertos apoyos (Porto, 2010, p.159). Una de las condiciones más relevantes de Son Batá es el hecho de ser esa especie de “palenque urbano” de la comuna 13: abrirse a otros actores implicaría el riesgo de perder esa condición que los hace únicos y los pone en el objetivo de tantos agentes como los son por ejemplo la Secretaría de Cultura y la de Juventud, pero también la empresa privada, las ONGs y los gobiernos internacionales. La posibilidad de emanciparse de esta lógica tiene que ver en parte con el capital político de los movimientos, que les permite distanciarse de prácticas clientelistas y buscar otros medios de financiación, producción, circulación y consumo, que no dependan de la institucionalidad. Es decir, con la autonomía y la legitimidad social.

Adicional a lo anterior, la permanente contradicción que se produce entre lo que se quiere ser y lo que se está obligado a ser para alcanzar el objetivo de ser reconocido socialmente, genera conflictos al interior de los colectivos, que muchas veces conllevan a divisiones, disidencias, y a ser los productos de una serie de actores externos y condicionantes que los moldean. Es decir, cuando estos movimientos logran emerger, empiezan a recibir una serie de demandas o a ser intervenidos por actores, que están esperando que ellos respondan a una idea de “colectivo, de agente cultural” o de artista y la construcción de esa imagen demanda tiempo y esfuerzos. En la historia de Son Batá vemos lo que ocurre cuando son apoyados (e influenciados) por actores como AfroReggae, la Alcaldía, la embajada Suiza, Marc Anthony, hasta llegar a ser “descubiertos” por un productor estadounidense. Por su parte, en la Agencia influyen actores como la Unión Popular de Mujeres, la empresa privada o la alianza con el colectivo Fora do Eixo<sup>155</sup>, que termina por generar rupturas, cuestionamientos, y

---

<sup>155</sup> Fora do Eixo (“Fuera de Eje”) es un tejido social de movimientos que se mueven en diferentes ámbitos de la cultura brasileña y en algunos países de América Latina. Colectivo de jóvenes de clase media que emergieron en el año 2.005, inspirados en principios de la colaboración y las economías sustentables; ante la iniciativa de un grupo de productores y artistas de fuera de São Paulo, de crear un circuito cultural que propiciara el intercambio solidario de espectáculos y conocimiento relacionado a la producción de eventos. En un primer momento se enfocaron en la producción musical, posteriormente fueron expandiéndose hacia otras áreas, tales como la audiovisual, el teatro y las artes visuales. En estos primeros momentos en el 2.005 se localizaron en Cuiabá (MT), Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) y Londrina (PR). La organización cultural de

finalmente un retorno a sus raíces junto a la Unión Popular de Mujeres y las luchas de la periferia.

La independencia de estos colectivos es fundamental para su desarrollo y existencia, y ésta se logra en gran medida a partir de la multiplicidad de redes, vínculos, alianzas, negociaciones. Con grandes empresas, con el gobierno local y nacional, con organismos multilaterales, con pares que permitan construir una fortaleza respaldada en un capital social y político que se pueda multiplicar y redistribuir en el territorio. Esto último es fundamental para avanzar: redistribuir los capitales en el territorio es necesario para legitimarse entre la comunidad; a su vez, esta legitimación comunitaria es necesaria para la sostenibilidad y el crecimiento del proyecto. Es decir, cuando el colectivo alcanza logros económicos, materiales o de reconocimiento, parte de estos deben retornar a la comunidad, porque estas comunidades se sienten parte de estos procesos, porque saben que sin ellos y sin el contexto, el proyecto no hubiera sido posible. El retorno de los recursos puede llegar de muchas formas: con talleres de formación, con materiales, con equipamientos, con celebraciones y sobre todo, con reconocer siempre los orígenes y los vínculos con la comunidad, con darles a las personas que están alrededor un lugar en el proceso y con el hecho de permanecer allí. En lugar de abandonar el lugar para irse hacia “el centro”, se trata de crear allí un nuevo nodo. Cuando se logra esto, se garantiza el respaldo de la comunidad y con esto la sostenibilidad al menos en términos sociales del grupo, cosa que resulta fundamental para que se de también una sostenibilidad política y económica.

A través de los años, lo que han hecho (o han intentado hacer) estos movimientos -Son Batá, la Agencia, y cientos de colectivos y movimientos más que siguen modelos similares- es poner la cultura en el centro de sus prácticas y localizarla de acuerdo a las

---

Cuiabá Espacio Cubo, fue donde Fora do Eixo puso en marcha sus actividades en 2.002 y desde allí comenzó a construir un discurso y unas acciones enfocadas en fomentar el desarrollo del mercado cultural alternativo y auto-sostenible. Este espacio hizo las veces de catalizador de propuestas artísticas usando una moneda de cambio alternativa: Cubo Card, con esta los artistas tenían una verdadera autogestión a través de intercambios de servicios, productos, equipamientos, discos, accesorios y pasajes para los viajes, etc. Recuperado de: <http://foradoeixo.org.br/>. El día 3 de marzo de 2.014. Más adelante se amplía la información sobre la relación entre la Agencia y Fora do Eixo.

necesidades para encontrar en esta un modo de representación: a veces es fin, a veces es un medio, a veces es producto, a veces es una forma de ser. Y es a través de la movilidad y el uso de este recurso que los jóvenes van definiendo en que podrían convertirse y cómo entonces podrían representarse (Hall, 2010): como artistas, como líderes políticos y sociales, como jóvenes en condición de vulnerabilidad. En este orden de ideas, siguiendo a Hall, se construyen como sujetos desde esas prácticas discursivas que tienen que ver con “la cultura como herramienta de transformación social”, con “el arte como forma de resistencia”; pero estos discursos no son los suyos, son los que han apropiado de la institucionalidad, y de esta forma sus identidades son también en ocasiones, las que se les imponen desde afuera.

Me atrevería a decir que en un principio a la Agencia no le interesaba tanto la producción artística y cultural en sí misma; a pesar de concebirse como una agencia cultural, su prioridad parecía ser la emancipación, la economía solidaria, el activismo y con esto la lucha contra el genocidio de los jóvenes negros en las periferias. A Son Batá a pesar de ser un proyecto sociocultural no le interesaba mucho la política ni la lucha social, tenían como búsqueda principal el estatus y el prestigio de la fama. Ahora, si bien es verdad que los orígenes de ambos colectivos son diferentes, han tenido en común la lucha por los derechos culturales<sup>156</sup> y la ciudadanía cultural (Rosaldo, 1992), así como por los derechos considerados básicos por parte de las mujeres de la periferia sur de São Paulo, el derecho a existir socialmente y a pertenecer a un lugar, que de manera inconsciente reclamaban los jóvenes de las comunas de Medellín. En los dos casos esta lucha, agenciada por medio de la cultura, permitió la emergencia de los colectivos y en particular de algunos agentes, así como trazar unos recorridos que a pesar de ser divergentes, los han conducido a estados actuales que guardan semejanzas, en los que la política, la cultura y la “causa” social se mezclan y se confunden. Y es sobre esta lucha por los

---

<sup>156</sup> Los derechos culturales no sólo son esenciales para la dignidad humana, como se expresa en la Declaración de Friburgo (Cultural), sino que constituyen un dispositivo fundamental dentro de la lógica del *nuevo capitalismo*, en el que la *diversidad cultural* es entendida como la riqueza de los pueblos. Estos derechos permiten la protección de dicha diversidad, por tanto son defendidos por las comunidades y al mismo tiempo promovidos por las naciones y organismos como la UNESCO; en este sentido, están en el centro de debates internacionales de la multiculturalidad, la interculturalidad, las nuevas formas de producción, la división internacional del trabajo cultural, etc. Al respecto es interesante el libro *Ciudadanías en escena Performance y derechos culturales en Colombia*, editado por Paolo Vignolo, sobre el tema de los derechos culturales, publicado por la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá).

derechos y la ciudadanía cultural que han construido sus identidades, fragmentadas y fracturadas (Hall, 2003) .

La Agencia, parece haber tomado desde el comienzo, una determinación en la que se ha intentado mantener con algunos tropiezos, y es la idea de generar desarrollo local a partir de la cultura popular de la periferia y la economía solidaria. En este sentido, han optado por permanecer en la periferia, manteniendo y generando conexiones entre los diferentes actores, como es el caso de su fuerte vínculo con la UPM y más recientemente con los comerciantes de la zona sur. Pero a pesar de las redes que logran sostener, su punto débil tiene que ver con la financiación de los procesos, y pese a que se concibe como una organización que busca la sostenibilidad de sus agenciados a través de lo que ellos mismos hacen, esto aún no se logra, y es necesario continuar gestionando recursos por medio de proyectos, convocatorias y concursos.

En el caso de Medellín, los principales vacíos de los movimientos se encuentran en sus discursos, en su posición y proyecto político y en la financiación; en São Paulo, los que está más cercanos a los movimientos sociales y el activismo tienen a su favor un proyecto sociopolítico claro, fuerte y contundente. Al mismo tiempo están los obstáculos que imponen las políticas de la gestión que no permiten el empoderamiento y los obligan a permanecer en círculos viciosos de elaboración de proyectos y a su vez los institucionalizan y los convierten en la imagen de los discursos oficiales. ¿Cómo aprovechar el potencial de grupos como Son Batá y la APST, que han logrado emerger por medio de la cultura, para alcanzar una verdadera incidencia política? Sin duda hay una gran ganancia en el hecho de que algunos jóvenes como John Jaime, Rafael y otros que se han destacado por su labor, estén en capacidad y cuenten con las posibilidades de incursionar en escenarios de lo público, pero si lo que tratamos es de encontrar el potencial de las prácticas culturales, de los tráficos culturales, estos deberían conducir a la emergencia, pero sobre todo a la incidencia y emancipación de sujetos colectivos; en este caso, la juventud periférica. En este orden de ideas, lo que evidencian estos procesos, es que a la cultura hay que acompañarla de un discurso y de un proyecto sociopolítico, pero también de una estrategia de sostenibilidad independiente de lo público, respaldada en una multiplicidad de actores y sectores.

En síntesis podría decirse que la Agencia ha desarrollado especialmente su capital político y social a partir de su articulación con los colectivos culturales y los movimientos sociales de la periferia; mientras que Son Batá ha logrado construir algún capital político y social a partir de la gestión de su capital cultural y de su diversidad. Sin embargo, en ambos casos, estos tres capitales requieren ser multiplicados y redistribuidos en el territorio, de lo contrario terminarán por agotarse y conducir a cada movimiento a un punto de estancamiento, a la fragmentación interna o a una lenta disolución. En este sentido, para La Agencia, dada la concepción del proyecto y su interés por desarrollar proyectos en su territorio, articulado con la lucha de otras poblaciones y con los actores de la cultura tradicional, se hace pertinente promover un ejercicio de consumo entre periferias, aprovechando los recursos y proyectos financiados por diferentes ministerios y por la empresa privada, a fin de encontrar una sostenibilidad independiente. Por su parte, si bien es cierto que para un colectivo como Son Batá es fundamental continuar con la producción cultural como campo privilegiado para la lucha, es el momento de fortalecer el capital social y político mediante estrategias de mediano y largo plazo, antes que acciones cortoplacistas. En este sentido es fundamental la articulación con otro tipo de políticas públicas intersectoriales que permitan ampliar los horizontes de acción y pasar de la creación y la producción a la incidencia; pero, al mismo tiempo, es fundamental encontrar estrategias de sostenibilidad de estos procesos, que estén desmarcadas de las políticas públicas. Sin duda, el poder heurístico de las prácticas culturales de los jóvenes, está determinado por su capacidad de independencia frente al gobierno, la institución y los recursos públicos, pero al mismo tiempo, por su capacidad de incidir en las agendas oficiales.

## 5. Negociando el copyright de la trayectoria



Figura 7: Imagen del sencillo "Mentirosa". Foto: Son Batá

Una camioneta blanca con vidrios polarizados, escoltada y acompañada por un gran equipo de producción sube las lomas de la comuna 13 de Medellín en una noche de noviembre de 2.011: luces, cámara y acción. El barrio Nuevos Conquistadores está emocionado, Son Batá lleva su mejor gala y cientos de vecinos asisten al espectáculo. “Mañana viene Marc Anthony para la Sede”, esa fue la frase con la que comenzó una llamada telefónica que recibí de parte de uno de los miembros de Son Batá; querían compartir ese triunfo. ¿Qué iba a hacer Marc Anthony en la comuna 13 de Medellín? ¿Por qué nadie sabía; es decir, por qué no se decía nada en los medios oficiales?. La respuesta debía ser obvia: “Pues viene a conocernos, a vernos y a hablar con nosotros, porque quiere que salgamos en un programa de televisión que está haciendo con JLo”. Bien, a eso seguiría entonces otra pregunta ¿Por qué Marc Anthony quiere que un grupo de jóvenes emergente, desconocido en el *mainstream*, de la periferia de una ciudad secundaria de Colombia, sea protagonista en un programa que apenas se va a lanzar? ¿Qué iba a capitalizar Marc Anthony de este grupo para “vender” su show? Sencillo: todo el trabajo social de una organización comunitaria, del “tercer mundo”, que está actuando en un escenario de guerra por medio del arte y la cultura. Ese conjunto de elementos resulta ser un vehículo perfecto de marketing social para cautivar la audiencia de un programa que está buscando experiencias de vida, testimonios, historias locales conmovedoras; es decir, a los nuevos consumidores “culturales”.

Si por medio del consumo podemos pensar, al definir lo que consideramos públicamente valioso y hacernos ciudadanos de un nuevo modo (García Canclini, 1995), por medio de las formas de consumo asociadas a la oferta cultural más contemporánea, a las experiencias y a modos de vida de los otros, podemos definir quién queremos ser, como queremos ser percibidos, que tipo de individuos queremos representar. La producción y el consumo de los proyectos socio-culturales nos pone en el escenario de las transformaciones y de los cambios positivos *per se*; consumir cultura siempre será bien visto, mucho más si está persigue objetivos sociales. Para muchos no solo resulta beneficioso en términos de imagen, sino también de participación de este mercado social, pues ofrece interacciones complejas, entre los nuevos “ídolos” y sus audiencias; genera entusiasmo, carisma e identificación entre unos y otros, y hace que los nuevos espectadores de la vida cotidiana de los otros sientan que también están construyendo (o mejor cambiando) las más duras realidades “entre todos” (Herschman, 2009). Existe entre

las partes un acercamiento que se da a través del carisma, de los ideales comunes de un “mundo mejor”; un discurso que de cualquier forma vende.

Algunos meses atrás John Jaime, el director de Son Batá, había recibido una solicitud para ayudar a promocionar entre sus amigos y conocidos el reality show *Q´Viva The Chosen*<sup>157</sup>. El programa mostraba a los cantantes Jennifer López y Marc Anthony, en su viaje por América Latina en busca de los artistas más talentosos y menos conocidos para formar parte del espectáculo latino que organizaron junto al director y coreógrafo Jaime King, que se estrenó en el *Mandalay Bay Resort* y en el Casino Las Vegas en mayo de 2.012. Los participantes no solo compartían su talento, sino también unas condiciones de vulnerabilidad, que paradójicamente, los ponían en un lugar privilegiado de ese mercado social. Entre los convocados había bailarines, cantantes, acróbatas, músicos, etc. Dentro del listado de artistas por países que aparecen en internet, Son Batá estaba descrito como un “Grupo de música callejera colombiana”<sup>158</sup>, cosa que en realidad dista mucho de lo que es este proyecto en términos musicales y sociales.

Por sugerencia de algún productor que consideró que los líderes de Son Batá podrían tener conocimiento sobre grupos y artistas que cumplieran con el perfil que el programa quería mostrar, contactaron a John Jaime para pedirle que divulgara entre sus contactos y redes sociales la convocatoria. Después de escuchar su discurso lo invitaron a participar con su grupo. Al principio, a algunos miembros del colectivo les pareció un poco absurdo: “nosotros somos un proceso social”, respondieron algunos. “No importa, tienen un proceso artístico, participen”. Y a pesar de que nunca se imaginaron haciendo parte de un reality, “mucho menos un reality gringo”, hicieron el proceso de inscripción y pasaron las dos primeras rondas de la preselección con algunos videos realizados en la comuna 13; pasada la tercera ronda, les dijeron que iría un representante del programa a visitarlos. Días antes les confirmaron que sería el propio Marc Anthony quien iría a verlos en su sede. Les explicaron cómo sería la visita, y fueron muy insistentes en que todo tenía que salir bien, “como si fuera de verdad”, porque eso iba a salir en el programa, como parte de los recorridos de los artistas. “Alquilamos un espacio en la comuna y lo

---

<sup>157</sup> Ver en YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=1JO6ajaT1Z8>

<sup>158</sup> Recuperado de: [http://es.wikipedia.org/wiki/%C2%A1Q'Viva!\\_The\\_Chosen; http://tv.univision.com/q-viva-the-chosen/](http://es.wikipedia.org/wiki/%C2%A1Q'Viva!_The_Chosen;http://tv.univision.com/q-viva-the-chosen/) . El día 3 mayo de 2.015.

pintamos igual que Son Batá, parecía la misma sede...nos tocó hacer eso porque acá, en la sede de nosotros, no cabía la producción”, explicó John Jaime.

Se trataba de mostrar de la manera más fiel, pero a la vez, de la manera más espectacular, la cotidianidad de estos sujetos, la exaltación de la vulnerabilidad como experiencia estética; de construir las ficciones del reality para que pareciera “de verdad”. En los realities o programas de “telerrealidad<sup>159</sup>” se pone en evidencia la vida llevada al extremo de su realidad; es decir, cada situación se desarrolla incluso más allá del límite de sus posibilidades para parecer mucho más real, más dramática, más atractiva. Es la telenovela del diario vivir; la vida cotidiana es lo que se convierte en el melodrama que “enchufa en ella no sólo como su contraparte, como su sustituto, sino como algo de lo que está constituida pues como ella vive del tiempo de la recurrencia y de la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales”. Se pone en juego el drama del reconocimiento (Martín-Barbero, 1987). Y precisamente eso era lo que se buscaba con Son Batá, mostrar cómo “en medio de la peor de las pobreza, la peor de las violencias y la falta de oportunidades más dramática, un grupo de jóvenes vulnerables, sin mayores herramientas, utilizan el arte como medio para enfrentar y convertir en algo “positivo” todas estas condiciones negativas y cumplir su sueño transformador de llegar a la televisión, a los Estados Unidos, de ser famosos. Y a su vez mostrar que esa historia puede ser la de cualquier otro joven latinoamericano que enfrenta sus dificultades desde el arte; permitir que otros ciudadanos se conecten con sus experiencias y a partir de esto se cree una audiencia para el programa. En últimas el objetivo implícito en todas estas acciones, no parece ser cambiar la vida como se suele decir, sino más bien “utilizar” esa vida para construir historias comunes, para llegar a conquistar diversos escenarios y públicos, entre esos los del *mainstream*.

Finalmente, al anochecer de un sábado de noviembre llegó el artista, con camarógrafos, escoltas, productores y todo el equipo necesario para grabar a Son Batá en su territorio, lo que resultaba más emocionante, pues generalmente, cuando este tipo de grupos participa de algún espectáculo mediático, esto ocurre por fuera de sus barrios. Ese era el verdadero reality show: Marc Anthony en la comuna 13 viendo a Son Batá; lo que estaba

---

<sup>159</sup> El concepto de telerrealidad según Oliva (2014) es usado para referirse a un macrogénero que incluye “diferentes formatos televisivos que tienen en común el uso de características de los documentales e informativos, de la ficción y de otros géneros como el concurso o el espectáculo televisivo. Por lo tanto, se podría decir que se caracteriza principal es la hibridez” (p. 34)

ocurriendo marcaba un punto de quiebre en la historia del colectivo, todo el trabajo social que habían realizado se convertía por fin en un vehículo de marketing para ingresar al mundo mediático. La comunidad estaba agradecida con Son Batá porque tenían a Marc Anthony al lado de sus casas. El espacio liminal entre la ficción del montaje y el melodrama de la vida cotidiana de estas comunidades se diluía en medio del reality show: la camioneta blanca que subió las lomas de la comuna, los escoltas, las luces, las cámaras de televisión, se mezclaban con los combos, las mujeres emocionadas, las acciones ilegales, y la vida diría de los habitantes de este lugar. Esos “marginados mediáticos” estaban cediendo el *copyright* sobre su imagen y trayectoria de vida “miserable”, usurpada en productos culturales ampliamente difundidos y comercializados hoy (Herschman, 2009) como este reality. Más adelante tendrían que luchar para obtenerlo nuevamente.

Marc Anthony estuvo en la comuna, vio el show completo, el de Son Batá, y el de toda una comunidad volcada al espectáculo, pero no precisamente el producido por Son Batá, sino de la televisión y el que generaba la visita del ídolo latinoamericano en su barrio<sup>160</sup>. El cantante quedó enamorado de todo lo que vivió, a tal punto que él mismo se encargó de cubrir los gastos necesarios para que parte del colectivo pudiera participar en su programa. Días después, 20 integrantes de Son Batá viajaron a Los Ángeles para participar en el reality show *Q´ Viva. The Chosen*. “Ellos han logrado organizarse manteniéndose fuera de las calles y celebrando la música. No hay manera de que yo no los acompañe celebrando”<sup>161</sup>, afirmó el cantante para explicar la presencia del colectivo en su proyecto.

Existe una suerte de imaginario social que comprende la calle como sinónimo de perdición. Bajo este principio a los jóvenes, a los niños, a los ciudadanos hay que mantenerlos por fuera de las calles, ocupados en diversas actividades que terminan por aislarlos de su propios contextos; sin embargo, la calle es también la ciudad, es el escenario de consumo urbano, de la lucha de estos movimientos; abandonarla es

---

<sup>160</sup> En 2.013 Marc Anthony realizó el video de una de sus más populares canciones “Vivir mi vida”, en la calles de New York, en el barrio donde creció. En la calle 108 en East Harlem se reunieron miles de latinos para acompañar al cantante en la grabación, en la que es evidente el fanatismo de esta comunidad hacia él. Como en la comuna 13, el show mismo del video es la euforia de un público que lo ve llegar de forma sorpresiva. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YXnjy5YIDwk>.

<sup>161</sup> Video y entrevista de la visita disponibles en: <http://www.youtube.com/watch?v=rjMPBTv7jLw>.

deshabitar la ciudad (Borja, 2000; Reguillo, 2002; Carrión, 2003). Mantenerse lejos de las calles para quienes están fuera de los escenarios de la periferia significa estar lejos de las drogas, lejos de las armas, lejos de la violencia, lejos de la pobreza; blindados y aislados de la realidad de su propio territorio. Para ellos en cambio, mantenerse fuera de las calles significa salir de la periferia, porque la periferia es calle, es también drogas y violencia conviviendo con diferentes realidades. La periferia se reconoce a sí misma como un universo complejo en el que conviven las expresiones del “bien” y del “mal”; el centro se auto-reconoce (desde la visión de sus habitantes) en cambio como el escenario del bien. No obstante, contrario a lo que supone Marc Anthony, el hip hop es calle y es lo que los mantiene en las calles, lo que les permite reafirmarse como periferia, que es en últimas lo que los pone en ese lugar visible y privilegiado. Salir de allí no tiene mayor sentido para este tipo de proyectos.

En Estados Unidos el grupo tuvo nuevas audiciones y participó de diferentes actividades, pero estando allí no pasaron a la siguiente prueba y tuvieron que regresar al país; sin embargo, fueron el único grupo de Medellín que participó en este programa<sup>162</sup> y el solo hecho de haber sido elegidos por el propio Marc Anthony, fue considerado por ellos mismos un gran triunfo. Para Son Batá fue, sin lugar a dudas, una de las experiencias más significativas de su carrera: lograron salir de la comuna por la alfombra roja y llegar a Estados Unidos por la puerta grande, como unos artistas. De este acontecimiento quedaron algunos reportajes de prensa, un nuevo logro en la hoja de vida del colectivo y una historia casi inverosímil, llena de anécdotas, para contar. Bomby, el más joven del grupo, afirma en el video de Caracol TV realizado durante la visita del cantante al barrio:

En estos momentos siento la mayor alegría de mi vida, siento que se van a cumplir todos mis sueños, de sacar mi comunidad adelante, de sacar mi familia, de hacer que toda mi gente goce de cuenta de Son Batá, de todo lo bueno que hemos hecho, y lo que yo se que vamos a hacer. Porque como decimos nosotros: eso es lo que hay.

---

<sup>162</sup>Para ampliar el tema visitar: [http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/S/son\\_bata\\_partio\\_por\\_el\\_sueno\\_americano/son\\_bata\\_partio\\_por\\_el\\_sueno\\_americano.asp](http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/S/son_bata_partio_por_el_sueno_americano/son_bata_partio_por_el_sueno_americano.asp).

Bomby fue el único miembro de Son Batá que pasó todas las pruebas; sin embargo, de forma colectiva decidieron que no se quedaría allí solo, pues fueron como grupo y volverían como tal. La oportunidad que había visto, se le fue de las manos.

## 5.1. El mercado social: cediendo el copyright

Meses antes de la vista de Marc Anthony, (septiembre de 2.011) la noticia había sido que serían los teloneros del único concierto de *Red Hot Chilli Peppers* en Colombia<sup>163</sup>. ¿Cómo llegaba a abrir el concierto de un reconocido grupo de rock a nivel mundial, un grupo de música “Afrohiphop” de una comuna de Medellín que no suena en la radio ni tiene circulación en medios nacionales y mucho menos internacionales?. Los organizadores del concierto los habían escuchado, a partir de la preselección realizada en un mercado cultural que se realiza anualmente en la ciudad de Medellín (Circularart) y en el que Son Batá había participado. A los productores del evento le gustó el grupo, lo llevaron a una mesa de discusión y allí los propios integrantes de *Red Hot* los escogieron; hicieron nuevas audiciones y finalmente Son Batá abrió el concierto de los *Red Hot Chilli Peppers* en Colombia. La noticia parecía increíble tanto para los integrantes del grupo como para quienes hemos acompañado su proceso; con certeza decenas de grupos de rock nacional con amplia trayectoria han soñado con una oportunidad como estas: estar en un escenario “de verdad”, tocar para miles de personas, y tener la oportunidad de hablar “de cerca” con los Red Hot. Cuando los productores del concierto llamaron a los miembros de Son Batá para darles la noticia, ellos no sabían de quién se trataba. Pero por supuesto dijeron que sí. Esa vez también me llamaron “¿Hey, vos sabes que es Red Hot Chilli Peppers?, ¿Es bacano? Es que nos llamaron para tocar con esos manes en Bogotá, pero ni sabíamos quienes eran...es como rock, ¿Si o que?...acá estamos pillando los videos en YouTube”, me decía John Jaime al otro lado del teléfono.

Pasaron varios minutos antes de que pudiera comprender lo que me estaban diciendo. Lo que Son Batá conocía de la música estadounidense se limitaba al mundo del rap; cuando entendieron de quien se trataba en el mundo de la música rock, tampoco ellos lo podían creer, y mucho menos entender el porqué de esta invitación. La cotidianidad y el mundo de lo fantástico se cruzan, hay un corto circuito que genera otra realidad que convive con

---

<sup>163</sup> Banda de [funk rock estadounidense](#) formada en 1983 en [Los Ángeles, California](#) video del concierto disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=rD1gpJWa2ZU>.

la de todos los días. Es existir diariamente en la periferia con todo lo que esto implica; es vivir a veces la escasez de los recursos básicos, y de repente “bajar” como artista para circular en los escenarios más mediáticos del centro, producir un show, tener la fama y la gloria por instantes, ser reconocidos, y de nuevo “subir” a la periferia para continuar con la lucha.

Todos estos momentos de fama, significan para Son Batá una oportunidad para entrar en las lógicas del mercado de las industrias culturales; para el empresario, se trata de potenciar el show con la presencia de un “grupo de jóvenes afro”, que le aporta un componente social al concierto, que está diciendo “nosotros también somos incluyentes”; esto que los diferencia frente a los demás grupos de rock que llegan al país. Es la noticia de *Red Hot Chilli Peppers*, tocando con un grupo de las comunas de Medellín. El mercado cultural hoy, es un mercado que más allá de comercializar bienes y servicios, vende experiencias. En el video del concierto se ve a los tres integrantes del grupo Afrohiphop, dos coristas y un percusionista también de Son Batá, acompañados de otro grupo de músicos. Lo que se está presentando allí es una propuesta socio-cultural, no un grupo musical de las comunas de Medellín. Si ellos no son buenos músicos, no importa, alguien más puede hacer eso, pero nadie más puede personificar la apuesta de “robarle niños a la guerra con el arte”, de “reivindicar la periferia”, del “reconocimiento de la diversidad”. Son ellos los que cantan, los que aparecen en el primer plano de la tarima y eso es lo que cuenta.

A estos triunfos se suman las experiencias antes mencionadas de los premios Shock, donde fueron declarados fuera de concurso y ganadores de la categoría “Boom del año nuevos ritmos del Pacífico” y el premio a la mejor Chirimía en el Festival Petronio Álvarez de música tradicional del Pacífico<sup>164</sup>. El boom es en realidad la reinención que estos jóvenes de ciudad, hacen de los ritmos del pacífico y se toman las ciudades con marimbas y chirimías; como ocurrió hace algunos años con la gaita y con el vallenato que López Michelsen logró convertir en la “música tradicional de los colombianos”, en gran medida gracias al festival de la Leyenda Vallenata<sup>165</sup>. Hoy los ritmos del pacífico se están

---

<sup>164</sup> Visitar: <http://www.youtube.com/watch?v=JTWj2MTvmmw>.

<sup>165</sup> Evento realizado anualmente en Valledupar. Creado desde hace 40 años, gracias a la iniciativa del compositor Rafael Escalona y la promotora cultural Consuelo Araújo Noguera. En su página web se indica que el festival “recrea toda la magia de una tierra donde los mitos, las costumbres, las propias vivencias y una riqueza lingüística y oral nutren día por día la literatura y el pentagrama

convirtiéndose en la base de “la nueva música colombiana” (García D, 2015); la de Chocquibtown, Bomba Estéreo, Puerto Candelaria, Herencia de Timbiquí, Chalupa Travel, entre otros. Las costas del Pacífico en el Valle del Cauca, en Nariño, y en Chocó, dejaron de ser esos lugares remotos y olvidados, que emergen a través de sus conflictos: la bonanza minera, la violencia entre guerrillas, paramilitares y Estado, y el narcotráfico, pusieron los ojos de los medios allí y desplazaron a la gente hacia ciudades como Cali y Medellín, y los mandaron a vivir en las periferias. Estando allí los activos culturales y patrimoniales se convirtieron en el capital para construir sus propios “arranjos productivos locales”, para lograr el reconocimiento, tener la posibilidad de existir y habitar unas ciudades que terminaron por aceptarlos a la fuerza, pues en principio, solo traían problemas. Explotar su cultura se convirtió en su vía de acceso a ese nuevo mundo, que terminó por recibirlos como los portadores de “la nueva música colombiana”, como la cara de campañas como “Colombia es pasión” y “La respuesta es Colombia”, de la nueva identidad de la nación, de las transformaciones locales.

El Festival Petronio Álvarez es la mayor vitrina de la música y la tradición del Pacífico; cuando un colectivo de las periferias de Medellín, que representa a los jóvenes afro-urbanos, gana el premio a la mejor chirimía, compitiendo junto a las más reconocidas chirimías del Chocó, nos enfrentamos a un acontecimiento político antes que cultural. Se trata de la afirmación de una identidad, del reconocimiento a esa nueva música colombiana que reinventa la tradición<sup>166</sup> y permite construir un discurso de nación en clave de diversidad. De igual forma, cuando los premios Shock, los premios de rock del país, incluyen en sus categorías de premiación “Nuevos ritmos del Pacífico”, se está reconociendo un fenómeno de urbanización de las músicas rurales, un “boom de lo rural”, que entra con la tradición para dejar la ciudad de lado (García D, 2015). Las imágenes de la Nueva Música Colombiana expresan esa idea romántica de volver a las raíces, a las regiones, pese a que sus exponentes son en su mayoría jóvenes ciudadanos. Los integrantes de Chocquibtown, vienen del Chocó, pero desde hace casi una década viven en Bogotá, así mismo los integrantes de Herencia de Timbiquí que viven en Cali, o los de

---

donde se tejen las letras y las melodías del vallenato”. Recuperado de: <http://www.festivalvallenato.com/web/>. El día 7 de mayo de 2015.

<sup>166</sup> Hobsbawm y Ranger (1983) han insistido en que para mantener viva una tradición, es necesario actualizarla. Cuando las antiguas tradiciones se fracturan, y dejan de ofrecer aquella sensación de unidad, de comunidad, de mundo cerrado, o cuando los individuos encuentran una lectura alternativa de la realidad, es necesario hacer cambios.

Son Batá, que nacieron en Medellín, son totalmente urbanos, pero reflejan en sus letras la nostalgia de una región a la que se aferran para construir una identidad y una tradición inventada.

Son Batá es una de las agrupaciones invitadas al Festival Petronio Álvarez en el 2.011; son showcase del Mercado Cultural Circulart2011 de la ciudad de Medellín. Son semifinalistas de la Vuelta a Rockombia Shock 2.011 y ahora son la banda encargada de abrir el concierto de los Red Hot Chili Peppers el próximo 9 de septiembre en el Parque Metropolitano Simón Bolívar. (Revista Shock)<sup>167</sup>.

Por otro lado, están los reportajes en diarios nacionales y locales<sup>168</sup>; los toques que realizan con cierta frecuencia en la ciudad, en el marco de la Agenda Cultural y los muchos reconocimientos que han recibido por ser “actores de la transformación social de Medellín”. Estos reconocimientos se hacen a partir de una doble premisa: el colectivo es visto y comprendido como un proyecto social, y al mismo tiempo como un proyecto artístico; lo uno no puede existir sin lo otro. Es decir, ese proyecto artístico que se ha venido construyendo a lo largo de una década, está sustentado en una propuesta social, que busca, desde el arte y la cultura, enfrentar las condiciones propias de su existencia. El sentido social les permite crecer en el escenario artístico-cultural, pese a no ser muy competitivos en este campo, pues el discurso es mucho más poderoso que la práctica y alcanza a sobreponerse a esta. A su vez, ese proyecto social nace en forma de un práctica cultural, que valoriza algunos activos patrimoniales y eso lo hace diferente y único (al menos cuando nace); en este orden de ideas un reconocimiento como proyecto socio-cultural redundante en un reconocimiento como proyecto artístico y viceversa. De ahí que su propuesta pueda ser legitimada tanto en un escenario de las industrias culturales como es la gira de un famoso grupo de rock, así como en la mayor vitrina de la música tradicional del Pacífico; en una gira nacional de grupos de rock o en una mesa de

---

<sup>167</sup> Recuperado de: <http://www.shock.com.co/actualidad/musica/articulos/shock-son-bata-sera-banda-abrir-el-concierto-de-rhcp-colombia>. El día 19 de agosto de 2.011.

<sup>168</sup> Archivos de prensa:  
[http://www.elmundo.com/portal/vida/entretenimiento/musica\\_de\\_son\\_bata\\_le\\_coquetea\\_al\\_mundo.php#.VEHvh4twsfs](http://www.elmundo.com/portal/vida/entretenimiento/musica_de_son_bata_le_coquetea_al_mundo.php#.VEHvh4twsfs).  
<http://delaurbe.udea.edu.co/2012/11/09/el-arte-esta-amenazado-en-la-comuna-13/>.  
<http://noticias.telemedellin.tv/el-talento-de-son-bata-sorprende-en-el-metro/>  
<https://www.museodeantioquia.co/event/son-bata/#dialogo/0/>  
[http://www.teleantioquia.co/v2\\_base/index.php?sub\\_cat=34746&command=ap\\_secc&ap\\_secc=viewer&idx=9877&ap=19&nombre=Son+Bat%E1+estuvo+en+Teleantioquia+Noticias](http://www.teleantioquia.co/v2_base/index.php?sub_cat=34746&command=ap_secc&ap_secc=viewer&idx=9877&ap=19&nombre=Son+Bat%E1+estuvo+en+Teleantioquia+Noticias). Entre otros.

discusión entre líderes sociales y autoridades municipales. En cualquier escenario que triunfe Son Batá, implica un triunfo en los demás escenarios por los que circula.

Las notas de prensa relacionadas con la apertura del concierto de *Red Hot Chili Peppers* en Colombia, por parte de Son Batá, resaltan su componente social, antes que artístico: “el propósito del grupo se centra en apostarle a la vida, la paz y la cultura como medio de expresión artística para rescatar los valores culturales afrocolombianos y de la cultura urbana que toma fuerza en Colombia” (EvolucionRock.com); “Se trata de un colectivo cultural que tiene una clara misión: "utilizar el arte para robarle niños a la guerra, impidiendo que ésta los reclute" (El Colombiano)<sup>169</sup>. Y lo mismo ocurre con los diferentes eventos y shows en los que se han presentado: siempre sobresale la labor social que desarrolla el grupo, su trabajo en el territorio, su ejercicio de resistencia pacífica. Es la retórica de los medios, pero a su vez, es la retórica del grupo; ambos saben que ese es su valor agregado, lo que los pone en un lugar privilegiado y los visibiliza. Los procesos culturales de los movimientos juveniles entienden muy bien la importancia de responder a demandas de doble sentido: ser social, ser cultural. Y eso han sabido potencializarlo creando y reproduciendo discursos tan efectivos que suenan a “contra-discurso” y que a su vez, resultan ideales para la institucionalidad, como viene ocurriendo con el discurso de la resistencia. A eso se juega: a adaptar la retórica de acuerdo a la audiencia. Lo social es un producto del mercado cultural, la cultura es la mejor estrategia del marketing social.

Así pues, para sus seguidores continúa primando el proyecto social; cuando la gente va a un concierto de Son Batá va a ver una historia, la de la comuna 13, la de la música y la cultura afro que se enfrentan a la violencia con tambores y marimbas. Su música es apenas la banda sonora de una compleja realidad. Esto explica en parte, porque pese a su participación y reconocimiento en los espacios señalados, hasta ahora no han logrado ingresar al mercado cultural y a la gran industria musical, considerando incluso que este ha sido uno de sus principales objetivos. En este sentido, aunque resulte paradójico que un grupo que pasa por espacios y momentos de visibilidad como los que ha tenido Son Batá aún no esté circulando en los medios de difusión nacional, en emisoras y canales de televisión, hay que entenderlo a partir de un valor tanto simbólico como comercial que se

---

<sup>169</sup><http://www.evolucionrock.com/index.php/blog-2/eventos-conciertos2/868-son-bata-red-hot-chili-peppers>.

encuentra en su trasfondo social. En este orden de ideas, sus mercados son otros: la institucionalidad, las ONGs, el acompañamiento a grandes artistas que precisan o quieren parecer incluyentes y diversos, la política, etc., pero no la industria de la música.

A partir de ese trasfondo social, Son Batá y cientos de movimientos semejantes, se han construido como organización, han creado un perfil desde el campo social cuyos clientes principales son la Alcaldía, la Gobernación, el Ministerio de Cultura, las agencias de cooperación internacional, los académicos y los escenarios comunitarios, entre otros; pero nada de eso es suficiente para ingresar al campo artístico y al mercado de las industrias culturales: hay que ser competitivos, hay que hablar el lenguaje de la industria, vestirse como artista, actuar como tal. Ese fue precisamente uno de los mayores conflictos que enfrentaron los miembros de Son Batá entre 2.013 y 2.014: tener que transformar lo que han sido para “parecer artistas” y al mismo tiempo, mantenerse como líderes sociales para responderle a esa audiencia ya consolidada. Y si bien es cierto que por años han transitado de un campo a otro, “cambiándose de camiseta con facilidad”, el mercado de las industrias culturales les exigía consolidar una otra imagen que los desmarcara de su identidad. Sus espacios de circulación no han sido los de la industria; los escenarios que los reciben no son los grandes festivales internacionales o mercados, son los de los congresos de cultura; los conciertos enmarcados en algún festival cuyo objetivo es resaltar “la tradición, la cultura” en un sentido amplio del término; son las celebraciones de la vida, de la cultura, de la resistencia; y son también los escenarios donde se pone en evidencia un proceso y un sentido social como vehículo de marketing, y dónde terminan por ceder el *copyright* de su propia historia, como en el reality show.

Se trata de espacios donde pueden contar una historia que tiene una carga política y social, que los conecta con las audiencias por medio del carisma, en los que se quiere hablar de “la cultura como recurso” para conquistar el mundo, para agenciar la vida de una comunidad, para transformar la realidad. La propuesta de Son Batá no alcanza a sustentarse, además no tiene sentido, solamente como presentación artística. Es decir, la fortaleza, lo atractivo y las posibilidades de reconocimiento y de sostenibilidad de los procesos que nacen en medio de realidades determinadas por la pobreza, la violencia, y la falta de oportunidades, como las comunas de Medellín y las periferias de São Paulo, es su capacidad de resiliencia (García y Domínguez, 2013, p. 70). No se trata de afirmar que un colectivo de las periferias no puede desarrollar un proyecto artístico competitivo en el

mercado de la industria musical, pero sin dudas, es necesario tomar decisiones radicales y definitivas que pueden incidir sobre el proceso social. Una opción es dejar de lado, al menos temporalmente, la propuesta social, o lograr una diversificación amplia que permita que unos miembros se dediquen a una línea y otros a otra, porque lo que sin duda termina generando resultados poco competitivos tanto en el campo de lo social como en el campo de lo artístico, es que los mismos líderes intenten consolidar a la vez ambos procesos. Cuando la Agencia Popular Solano Trindade decidió volver a Campo Limpo, donde se encuentra la Unión Popular de Mujeres, decidió priorizar su proceso social y activista y abandonar cualquier idea de entrar a la industria musical. Las posibilidades de circulación artística que vengan, como la participación en la Bienal de Arte de São Paulo, tendrán que estar ligadas y sustentadas en su ejercicio comunitario.

Cuando se les pregunta a los integrantes de Son Batá, por qué razón creen que son tan visibles, ellos reconocen que el hecho de estar en ese territorio, de hacer parte de una “minoría étnica”, de ser jóvenes en riesgo y artistas, en medio de un contexto donde muchos jóvenes terminan vinculados a los grupos armados, los pone en un lugar privilegiado: “*si nosotros viviéramos en El Poblado, Son Batá no sería nada*”<sup>170</sup>. Saben muy bien donde se hallan sus principales activos: en lo social, en el trabajo con la comunidad, en sus raíces afro, todo esto articulado con su condición de vulnerabilidad. Entonces, ¿Por qué optar por el proyecto artístico? ¿Valdrá la pena la apuesta?, porque es su sueño.

Ahora, cuando la pregunta es por el mercado, por qué no ha sido posible ingresar a pesar de su visibilidad y sus logros, por qué creen que no suenan en la radio, su respuesta es que además de que no es fácil ese camino, ellos no han tenido, hasta ahora, una estrategia para lograrlo, según sus propios testimonios (2013):

Se requiere de un cambio de mentalidad; entender que hay cosas que tienen que cambiar, que tenemos que negociar, pero que no podemos olvidar nuestro origen, que tenemos que hacer cosas que aunque no nos gusten tanto, son más

---

<sup>170</sup> En el barrio El Poblado, ubicado en la comuna 14 de Medellín, se encuentra gran parte de la población de mayor estrato socioeconómico de la ciudad.

comerciales. Nosotros tenemos la calidad artística, ¿Me entiende? En lo artístico ya llegamos, pero tenemos que cambiar la forma de pensar<sup>171</sup>.

Significa entonces que Son Batá ha entendido que debe construirse como artista en relación con un mercado, que tiene que responder a las demandas de una audiencia, que son un producto. Tienen que ceder el *copyright* de su trayectoria. Y a pesar de que en buena parte lo cedieron, de acuerdo con las lógicas del mercado cultural parece que tampoco alcanzaron la madurez artística, ni han logrado desmarcarse lo suficiente de los discursos sociales para que todas las inversiones realizadas por ellos mismos, y por el cantante Juanes dieran los frutos esperados.

## 5.2. El mercado político: asistencialismo cultural<sup>172</sup>

Hasta ahora la relación que ha establecido Son Batá con el mercado cultural y la industria musical de la ciudad y del país, se ha limitado a la participación en mercados nacionales, muchas veces por invitación directa, la participación en agendas culturales institucionales y en algunos espectáculos privados que han conseguido gracias a su propia gestión. Responden a llamados, envían su propuesta y la llevan a estos espacios como ocurrió con el Petronio Álvarez; pero en realidad de allí no han salido nuevos proyectos o giras, exceptuando la apertura del concierto de Red Hot. No obstante, ingresar a la industria no depende solo de los artistas, está determinado en gran medida, por las lógicas propias del mercado y los circuitos de circulación, así como las posibilidades que ofrecen dichos espacios en relación con la industria. Por otro lado, gestionan presentaciones a nivel local y en algunos casos a nivel nacional; no obstante, estas pasan en la mayoría de los casos por espacios oficiales proporcionados por el gobierno y parten del reconocimiento que ha conseguido el colectivo. Es decir, la mayor parte de los toques y shows que realizan en la ciudad, son el marco de actividades organizadas por la Alcaldía o la Gobernación, en los

---

<sup>171</sup> (John Fredy Asprilla, mayo de 2.013. Comunicación personal)

<sup>172</sup> Para Yúdice (2008) el asistencialismo cultural no sirve, porque el énfasis debe estar en la necesidad de la sociedad, no en la de un individuo, para este caso el artista. Las políticas públicas con tendencia al asistencialismo cultural según este autor, perpetúan que el poder económico, intelectual y de elección y selección siga en manos de las mismas instituciones tradicionales, tales como los museos de bellas artes, que no lo solo son exclusivas y excluyentes, sino que se han petrificado a nivel de dinámicas culturales.

que son contratados de forma directa, bien para realizar un concierto, bien para desarrollar algunas acciones cortas.

Dentro del discurso de transformación social que ofrece la ciudad, resulta fundamental visibilizar aquellos jóvenes que personifican este fenómeno, y que encajan desde la “contracultura” en los discursos oficiales. Pero este enganche con lo oficial que les garantiza parte de su sostenibilidad, es para estos movimientos una especie de “maldición” frente al mercado y las industrias culturales; quienes controlan los escenarios de circulación en uno y otro caso son muy diferentes, unos son agentes públicos y oficiales, los otros son comerciales. En el primer caso, se habla de un asistencialismo cultural, que definitivamente no les interesa a los grandes empresarios, al menos no como producto principal, en cambio sí como valor agregado. Pasar por los escenarios oficiales muchas veces resulta más perjudicial que beneficioso para quienes quieren ingresar a la industria; por eso a veces es necesario tomar decisiones y rechazar algunas invitaciones, de acuerdo con los intereses que se tengan. En Colombia suele decirse que para los grupos nacionales “tocar en Rock al parque, es la muerte para la industria”; sigue siendo el festival oficial del Distrito. La participación de la Agencia Solano Trindade en la Bienal de Arte de São Paulo y la de Son Batá en el concierto de Red Hot Chilli Peppers son claros ejemplos de esto; no se ponen a circular en otros escenarios, se aprovechan como talento local.

En el año 2012, Son Batá desarrolló con la Gobernación de Antioquia el proyecto “Esquinas Batá”, unos talleres con una muestra artística en diferentes barrios de la comuna. Con la Alcaldía de Medellín y en alianza con otros grupos de la comuna, realizaron ese mismo año el proyecto “Comuna 13, territorio de artistas”, que surgió en la coyuntura provocada por el desplazamiento forzado del que fueron víctimas a finales de ese año. Así mismo realizaron con frecuencia conciertos en las diferentes actividades culturales del municipio, generalmente de entrada gratuita para el público, lo que implicaba que si bien ellos vendían la presentación, no lo hacían dentro de las lógicas del mercado de la industria de la música. Es decir, la Alcaldía compró los conciertos y luego le regaló a la ciudadanía las entradas; esto incide de manera directa en la competitividad del grupo, pero también en la consolidación del sector; los grupos emergentes de las comunas de Medellín siguen siendo vistos por el público, reconocidos por la administración y asumidos por ellos mismos, como parte de la “oferta oficial” de la

Alcaldía y pocas veces como un producto artístico y cultural independiente y de calidad, por el que es consecuente pagar una entrada. Dicho de otro modo, la lógica subsidiaria de la cultura que se aplica en Medellín por parte de la Alcaldía, no favorece en nada el desarrollo de la industria musical<sup>173</sup>.

En medio de unas políticas públicas tan benefactoras con el sector, desde el punto de vista de la financiación para la creación, se ha generado una especie de dependencia que no favorece a los grupos a largo plazo; un círculo vicioso: yo gobierno te impulso a producir y luego tu, artista emergente, me vendes ese producto a un bajo costo. En un principio el soporte de la administración al contratar a los grupos que se promueven por medio de las diferentes políticas y programas resulta importante porque permite visibilizarlos e impulsarlos, pero al mantenerlos en esa lógica los condena al asistencialismo cultural, no les exige competitividad ni los impulsa a explorar nuevos mercados. Es decir, se está construyendo y fortaleciendo un sector dependiente de un recurso público que en cualquier momento se puede direccionar hacia otros intereses. En el fondo las políticas públicas culturales de Medellín enfrentan el reto de generar sectores autónomos, capaces de desmarcarse de las agendas oficiales y de los recursos públicos, que por ahora, son bastante generosos.

Lo problemático y la paradoja de fondo de todo este asunto es que la gente “compra” este tipo de movimientos como proyecto social, pero ellos se quieren vender como artistas y los gobiernos si bien no los venden, los utilizan como el rostro representativo de las nuevas políticas. El gobierno los ofrece dentro de su agenda de ciudad como un producto oficial, resultado de una transformación que se hace desde la institucionalidad con los recursos públicos, es decir, lo que le interesa vender al gobierno es la idea de que estos movimientos y sus procesos son posibles gracias a las nuevas políticas públicas. Por su parte, los movimientos asumen esos espacios como plataformas de circulación que los puede catapultar hacia otros mercados. Son Batá ofrece la posibilidad de un “consumo de representaciones” para los diferentes actores que los rodean, no solamente muy atractiva, sino además muy útil; ellos representan a los “otros”, -los jóvenes, los afrocolombianos, la población vulnerable-, que resultan fundamentales para el ejercicio de las políticas públicas de la gubernamentalidad, porque es a través de su inclusión que se gestionan y

---

<sup>173</sup> Aseveración de funcionarios de la Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana, en entrevistas realizadas en 2.014.

conducen este tipo de representaciones individuales y colectivas, construidas e interpretadas por las estrategias (Yúdice, 2000) de las mismas políticas. Si entendemos que hay una razón instrumental del gobierno por conocer o saber cómo funcionan los espacios gobernables para que su ejercicio sea posible o se legitime, podríamos llegar a explicar cómo el saber y el poder se concatenan e interrelacionan para que los sujetos participen de forma “normal” en su propio gobierno, de tal suerte que no sea necesario o evidente que otros los conduzcan, ya que estos saben regularse y normalizarse a sí mismos (Castro, 2010). La política cultural, tanto la elitista como la popular, se interesa por los legítimos intereses del gobierno (Miller & Yúdice, 2004)

En este sentido el mayor atractivo o interés que se tiene desde los gobiernos se encuentra en las “transformaciones” visibles, socialmente rentables, que ellos logran producir en el entorno a partir de prácticas y que son posibles gracias a las políticas públicas. Para otros actores como las ONGs y la academia, interesan asuntos como las complejas relaciones que se establecen en estos territorios, las problemáticas que se evidencian a través del accionar de estos grupos, los otros actores que intervienen en estos procesos, las dinámicas que se desarrollan en el barrio a partir de estos espacios, etc. Se trata de resultados como el hecho de que otros niños y jóvenes quieran ser como ellos, que otros afrocolombianos se sientan orgullosos de serlo y se vean representados en ellos; de que su sede sea un oasis en medio de la guerra de la comuna 13. Pero también se trata de entender cómo se convive con los actores armados, cómo se enfrentan situaciones de violencia y pobreza, cómo se conquistan escenarios y porqué tienen que desplazarse luego de actuar durante 10 años en esos territorios, etc. Todo ese capital social, respaldado en un proyecto artístico-cultural es el producto de Son Batá, lo que le permite ingresar en lógicas de los mercados oficiales que hemos mencionado –el político, el social, el cultural-, y “venderse” al gobierno, a las ONGs, a la academia. Se trata de una serie de intercambios que se dan entre las esferas de la producción y el consumo; que pasan por circuitos como los festivales de la Agenda Cultural de Ciudad, las celebraciones por la vida y la paz, las intervenciones de ONGs en los territorios, los seminarios y encuentros donde se validan tanto las políticas públicas como los discursos “bottom up”. En cada uno de estos circuitos se dan intercambios diferentes: a cambio de su producto y de la visibilización de su patrocinador, los movimientos reciben en algunas ocasiones, especialmente cuando se trata de agendas culturales o premios de estímulos, recursos económicos; en el caso de seminarios y encuentros, se les ofrece visibilidad,

reconocimiento y validación de sus prácticas y discursos; mientras que con las ONGs reciben otro tipo de réditos como cooperación técnica, posibilidades de movilidad, talleres, etc.

A su vez esas condiciones que les permiten ingresar a los diferentes circuitos de la institucionalidad son el valor agregado, que les abre una puerta de ingreso a algunos escenarios de las industrias culturales, al mercado de bienes y servicios. Como ya lo hemos dicho, lo que pone a Son Batá en el concierto de Red Hot, es su historia de resistencia cultural en la comuna 13; lo que lleva a la Agencia a la Bienal Internacional de Arte es su historia de activismo cultural en la periferia. Estos nuevos productos socio-culturales le permiten consumir cultura a un público agotado, que busca nuevas experiencias, y que encuentra en ellos una propuesta diferente, determinada por las dificultades del territorio; los nuevos fans de la transformación terminan diciendo “somos comuna 13” “periferia é nois”; es decir, eso que puede ser una condición estigmatizadora, se convierte en un signo de distinción. A su vez le permite al gobierno local demostrar los alcances de un proyecto de transformación política que encuentra su mayor logro en el hecho de que “sea la comunidad la que está generando los cambios<sup>174</sup>”. Cuando Yúdice (2002) habla sobre el hecho de que los proyectos culturales que se financian, son aquellos que representan algún tipo de rédito, se refiere a esto: a retorno en términos de visibilización, legitimación, reconocimiento de marca (para ponerlo en los términos más crudos del mercado) y votos; es decir, de la Alcaldía o la organización que invierte. Otra cosa es pensar que sus acciones se van a convertir en bienes y servicios culturales aptos para circular en un mercado de las industrias culturales. Los talleres, los encuentros, las tomas barriales que realiza un colectivo como Son Batá son de suma importancia dentro de su propio proceso y dentro del proceso de la comunidad, pero no son acciones comerciales. Los conciertos y presentaciones de los grupos artísticos si pueden llegar a serlo, pero requieren de un cambio en el modelo y se deben concentrar en la profesionalización de sus prácticas y en la competitividad dentro de dicho mercado.

Ahora bien, entre finales del 2.012 y comienzos del 2.015, la relación de Son Batá con los mercados de la institucionalidad y los de la industria musical se transformó; la balanza se

---

<sup>174</sup> Palabras pronunciadas por un funcionario público de la Alcaldía de Medellín, en un acto cultural en diciembre de 2.012 en la comuna 13, en el marco de las acciones propuestas por la comunidad de artistas frente al desplazamiento forzado.

inclinó más hacia los del segundo tipo. Son Batá como proyecto cultural y como corporación cuenta con diferentes grupos como la chirimía, la orquesta, el grupo de danza, y el grupo de música urbana Afrohiphop, integrado por los tres fundadores de la Corporación. Este último, fue el que intentó desmarcarse de los escenarios de lo social y de lo público, a partir de una invitación que recibieron de parte la Fundación Mi Sangre<sup>175</sup>, para participar como artistas en la cena navideña que ofrece anualmente tal organización para recoger fondos. Luego de ver el show que realizaron esa noche los miembros de Afrohiphop, el manager de Juanes decidió establecer con ellos una relación comercial y firmar un contrato a tres años. En el año 2.013 comenzaron las primeras acciones para posicionar al grupo: el manager trajo a Colombia a los productores del grupo estadounidense Black Eyed Peas (Printz Board y Slepp Deez) para grabar dos canciones de Son Batá y comenzó a desarrollar con ellos un proceso de “construcción como artistas”.

“Vinieron dos días para hacer todo. Nos pidieron que nos concentráramos en lo artístico, que dejáramos de lado lo social y sacáramos las maquetas de las canciones para grabar un álbum completo, con eso esperaban posicionarnos a nivel nacional y luego internacional...nos pusieron a ir al gimnasio, a camellar en lo artístico, en la imagen”.

Así me lo explicó John Jaime líder de Son Batá. De cierta manera trataba de justificar su ausencia frente a los procesos de la Corporación. Se implementó con ellos una estrategia de management que busca desarrollar un tipo de agenciamiento tanto maquínico como de enunciación (Deleuze, 1998), en el sentido en que se realizan una serie de acciones para construir y moldear la conducta de unos sujetos hasta convertirlos en artistas y posicionarlos en un mercado; como definir un estética y una moda, mejorar sus cuerpos para que respondan a ciertos cánones, definir un estilo de música y contenidos que respondan a las demandas de unos públicos que se identifican con la propuesta, adoptar lenguajes y gestos aptos, y ponerlos a circular en escenarios mediáticos; pero al mismo

---

<sup>175</sup> Mi Sangre es una organización sin ánimo de lucro fundada hace 9 años por el cantante, compositor y líder social Juan Esteban Aristizábal –Juanes. “Que cree que la Paz se construye desde cada ser, con el propósito co-crear entornos protectores para que niños, niñas, adolescentes y jóvenes descubran y ejerzan sus poderes como constructores de paz” Recuperado de: <http://fundacionmisangre.org/>. El día 23 de agosto de 2.014.

tiempo, se construyen unos discursos que posicionan a esos artistas a partir del uso y explotación de una historia que tiene una carga social y política. Cuando los miembros de Son Batá ingresaron a este proceso, perdieron ciertas libertades y autonomía, lo que sin duda generó conflictos al interior del grupo, pues no todos sus miembros estaban dispuestos a que esto pasara. Y si bien los tres miembros de Afrohiphop si lo estaban y este era su principal interés, para el gran colectivo que reúne a los diferentes grupos culturales no lo era, para muchos primaba su proyecto social por encima del mercado. Esto justamente fue lo que ocurrió a partir de la relación de la Agencia con Fora do Eixo; algunos miembros se sintieron coartados en su autonomía frente a decisiones que afectaban el desarrollo de los procesos de la Agencia.

Cuando no existe un producto artístico consolidado, este se genera a partir de la comprensión de las demandas de la audiencia antes que de las búsquedas de los miembros del grupo. En la medida en que existan más claridades en el proyecto y sus intereses, hay mayores posibilidades de mantener la autonomía sin transformar su estructura, sin transgredir sus principios. Esto significó para el grupo y en general para toda la corporación una serie de cambios en sus formas de operar, en sus relaciones con las comunidades y en sus propias relaciones internas. Se trataba de formarse como artistas, debían concebirse y verse como tal: crear una imagen. Del mismo modo, su música debía entrar dentro de las lógicas actuales de la industria para ser comerciales. Como lo reconocen los tres miembros de Afrohiphop y líderes de Son Batá, ellos por encima de todo, quieren ser artistas famosos; si bien “llevan en la sangre” lo social, su verdadero interés y su sueño es ser reconocidos en el mundo por su música y por momentos pareció que tenían la posibilidad de conseguirlo entre las manos. No obstante, algunos de los demás miembros de la corporación tienen otras búsquedas en el territorio, con las comunidades; pero la cara visible de Son Batá, sus representantes, quienes están legitimados social y políticamente entre los vecinos y el propio gobierno, y quienes toman las decisiones son esos mismos tres jóvenes que se ocuparon de ser artistas. El reclamo de algunas personas de la comunidad era entonces por ese “abandono”, por haberlos utilizado para hacerse famosos y después irse.

En este punto se halla el mayor riesgo de la Corporación y a la vez la mayor oportunidad del grupo de Hip Hop. Son Batá, viene desarrollando desde hace más de 10 años un proceso con la comunidad circundante, en el que se han generado espacios de encuentro

y ciertas líneas de fuga para niños y jóvenes que se encuentran inmersos en medio de un territorio con grandes problemáticas. Adicional a esto, Son Batá a diferencia de los cientos de grupos de música urbana que se encuentran en los territorios periféricos de ciudades latinoamericanas, ha logrado por medio de este proceso, conquistar espacios de la institucionalidad, legitimarse socialmente, pero además llegar a escenarios altamente mediáticos; esto a su vez les ha permitido agenciar y gestionar diferentes derechos que tienen que ver con la educación, la circulación y el consumo. Al circular por estos escenarios se abren múltiples oportunidades; una posibilidad es convertirse en los artistas que sueñan ser; la otra es fortalecer el proyecto social de la comuna 13 y quizá una más es llegar a ser líderes políticos o líderes de opinión. Las tres podrían llegar a ser compatibles, aterrizando la condición de artista a lo local y concibiendo el proyecto en su totalidad como un *arranjo produtivo cultural*. Sin embargo, luego del desplazamiento de 2.012 el grupo quedó afectado en términos de su legitimidad en el territorio, además fracturados por la falta de recursos debido a que se concentraron tanto en el proceso artístico que dejaron de lado la gestión. En este orden de ideas se vieron obligados a concentrarse en uno solo de sus frentes: el socio-cultural.

De la manera en que estaba planteado el ejercicio con su nuevo manager, en el momento en el que el proyecto de Afrohiphop consiguiera ingresar a la industria de la música, como proyecto artístico, el proyecto social desaparecería. Si lo que querían era llegar a ser un grupo de talla internacional, no era posible seguir frente a los procesos de la comuna 13 al mismo tiempo. Es claro que existen procesos que tienen un componente artístico bastante mediático, circulan en diferentes medios, venden miles de copias de sus Cds, venden shows y además tienen un componente social muy fuerte. Lo que ocurre es que, de una parte han conseguido financiación del sector privado, dejando esa dependencia del gobierno y el recurso público y de otra, el proyecto artístico no es lo principal sino la multiplicación, reproducción y comercialización de un proyecto de carácter social. Si bien en el caso de estas “maquiladoras culturales” (como AfroReggae) hay grupos asociados que circulan en algunas esferas de la industria musical, lo social es lo que se vende como lo más relevante, acompañado de un fuerte discurso político. Es precisamente esa conjugación de acciones sociales con un discurso claro y unas prácticas culturales muy atractivas, respaldadas en alianzas con el sector privado y los medios, lo que posibilita la maquila: se mercadea lo social, porque se quiere generar una transformación en la sociedad a partir de la integración de las personas dentro de unas prácticas culturales y

algunos ejercicios de emprendimiento ligados a esto (producción musical, grupos artísticos, merchandising, etc.), financiados y respaldados por las grandes empresas como Petrobras, Banco Santander, Natura, O'Globo (la cadena de medios más grande Brasil), en Brasil, y el Sindicato Antioqueño en Medellín, entre otros.

La decisión de la Agencia Popular Solano Trindade de volver a Campo Limpo y resaltar siempre su origen y hermandad con el movimiento de mujeres, tiene que ver también con la búsqueda de un objetivo social; los miembros de la Agencia saben muy bien que allí está la fuerza y el sentido de todas sus prácticas. Si bien es verdad que la propuesta de la Agencia tiene que ver con la posibilidad de dar viabilidad financiera a los proyectos culturales de la periferia, todo esto se sustenta en un objetivo social y una posición política que tiene que ver con la reivindicación de la periferia como lugar de enunciación, de producción, de creación, de consumo.

Lo problemático del asunto es que los proyectos sociales no deberían tener como fin ingresar a la industria cultural; sin duda tienen dimensiones económicas, pero esto no significa que deben ser comerciales y rentables. No obstante, sí pueden ingresar a otro tipo de circuitos y con esto garantizar su sostenibilidad; esto implica plantearse unos alcances no sólo en términos comunitarios, sociales o políticos, sino también en términos económicos. Para definir esos alcances requiere identificar sus diferentes públicos y orientar sus acciones de acuerdo a sus demandas, entendiendo esas audiencias no solo como socios, sino también como "clientes" o consumidores. El mercado institucional, el de las ONGs y el de lo comunitario, tiene unas lógicas propias; el de las industrias culturales otra. Esto no significa que unos y otros no se influencien; pero existen grandes diferencias entre los productos que se orientan a cada uno, los lenguajes y los dispositivos a través de los cuales se circulan. Ahora bien, ¿A quién le quiere vender cada movimiento, o más preciso aún, a cuál pueden responder?

"Lo sustentable no se debe confundir con lo rentable, no es sinónimo de lucrativo. Lo sustentable no quiere decir económicamente redituable, sino viable en el futuro" (Jiménez, 2010, p. 191). Es decir, estas son iniciativas que deben encontrar un tipo de sostenibilidad externa que de una parte no esté supeditada a una generación de ingresos propios, pero que tampoco dependa de los "subsidios" del Estado y de otra, que ayude a generar cierta estabilidad entre las personas que participan y se benefician de ellas. En

este sentido, resulta bastante lógico que un proceso como Son Batá no haya ingresado aún a la industria, pero que a su vez sí circule y “venda” dentro de unos mercados muy diferentes: el social<sup>176</sup> y el político<sup>177</sup>. En el primero se miden las ganancias con indicadores de gestión social, en el segundo con votos. Hace un par de años (2012) John Jaime, director de Son Batá tenía planeado lanzarse como Concejal de la ciudad, finalmente no lo hizo, pero dentro de sus planes, estaba el de contar con los votos de los fans, amigos y conocidos de Son Batá, así como con el guiño político de aquellos candidatos que de alguna manera ha apoyado el colectivo: ese capital político era su as bajo la manga

Ahora, si bien es cierto que el grupo no tiene un proyecto político propio y claro, hacen parte de una estrategia política muy bien definida: la de la transformación social de Medellín por medio de la cultura ciudadana, que comenzó hace una década con el gobierno de Sergio Fajardo en la Alcaldía, y que se ha intentado mantener desde entonces mediante algunas políticas y una asignación presupuestal generosa. En este sentido, sus acciones públicas y comunitarias se convierten en acciones políticas que legitiman un discurso de ciudad; todo eso se relaciona con el mercado político, en el que la moneda son los votos y la lógica la del clientelismo. De una parte hay candidatos y gobernantes que “venden más” y junto a ellos es más fácil construir un capital político, que sin duda es necesario para el líder de Son Batá cuando piensa en lanzarse al Concejo de la ciudad. Y al mismo tiempo, hay una ganancia para aquel gobernante que se muestra cercano a los jóvenes, que se ve “cool” y que al estar del lado de los colectivos, tiene más posibilidades de captar los votos de sus fans.

---

<sup>176</sup> Para Fontes (2001) el mercado social es un entramado de nodos de organizaciones y/o personas que a pesar de estar insertos dentro las lógicas de la economía de mercado, prefieren hacerlo a través de principios, valores y criterios de funcionamiento que le dan prioridad al colectivo, más allá del personal.

<sup>177</sup> El mercado político difiere del anterior por cuanto los consumidores, somos ahora votantes, y adquirimos bienes y servicios, al momento de votar por el candidato, es un mercado de incertidumbre puesto que no nos es posible determinar si cumplirá con aquellas promesas que nos sedujeron al momento de elegirlo.

Los miembros de Son Batá han venido construyendo una imagen propia a partir del auto reconocimiento y la afirmación de la identidad<sup>178</sup> afro. Cuando estaban más jóvenes, en el colegio los rechazaban por ser negros; a medida que fueron participando de los diferentes espacios de formación en liderazgo se empezaron a auto-reconocer como afrodescendientes y asumieron esto como una situación positiva. Lo que vino entonces fue la afirmación de esta identidad, en un principio exagerando los rasgos: los peinados, la ropa, el consumo cultural, incluso haciendo una reivindicación de bebidas típicas como el biche y marcando mucho más su acento del pacífico. Empezaron a escuchar música del Caribe, porque era la más conocida de las que se asocian con “los negros” y con la primera convocatoria que ganaron (Beca de creación del 2.004) compraron instrumentos como gaitas, maracas y tambores alegres. Estos instrumentos son típicos de la región Caribe, pero fue un actor externo quien llamó la atención sobre este hecho; si ellos eran hijos del Pacífico y sus luchas se reivindicaban a partir de los activos de esta cultura, ¿Por qué estaban intentando interpretar música del Caribe? Porque la más reciente construcción nacionalista de Colombia, que defiende lo pluriétnico y lo multicultural, comprende lo afro como costa y la costa como El Caribe; de tal suerte, que ellos, en su intento por reconocerse como afros, se volcaron hacia el Caribe. Pero desde las comunidades se destaca el auto-reconocimiento de las poblaciones del Pacífico como afrodescendientes, por encima de los del Caribe, donde se reconocen más como mestizos y colonos. Tomando entonces “los elementos del entorno” han construido su imagen: las raíces afro, los ritmos del pacífico, la comuna 13, la ciudad de Medellín, las culturas juveniles y urbanas. Y este híbrido resulta muy atractivo para el mercado social de los símbolos culturales. Estos son los componentes de su “arreglo productivo local”.

Lo anterior coincidió con la llegada a sus barrios de otros desplazados del Pacífico, expulsados por la bonanza minera, la guerra entre guerrillas y paramilitares, la Alianza del Pacífico y en general el boom mediático, que llevó la inversión de capitales privados que terminaron sacando a los locales. Esto sumado a las supuestas oportunidades que ofrecen las ciudades, trajo a miles de afrodescendientes a Medellín. Fueron estos nuevos habitantes de la comuna 13 los que les enseñaron que la música de ellos era la de los

---

<sup>178</sup> Entendiendo este concepto como aquello que alude a la constitución de las personas en tanto sujetos únicos, y diferenciados de los Otros, la identidad es pues la conjunción entre lo individual, lo social y lo cultural.

negros del pacífico: la chirimía, el currulao, y que los instrumentos eran otros: el bombo, el clarinete y el redoblante.

En Son Batá el asunto de la afirmación de la identidad afro desde la construcción de una imagen propia viene siendo muy trabajada con los más jóvenes y niños, especialmente con los que hacen parte de la chirimía Bantú. No obstante, en algunas ocasiones resulta muy difícil porque algunos lo han llevado al extremo de caer en posiciones racistas, entonces todo lo que no es o parece afro les resulta molesto, lo rechazan. La primera experiencia de auto-reconocimiento que vivió John Fredy uno de los integrantes de Son Batá fue cuando estaba en el colegio y una profesora lo llevó a un programa de Teleantioquia (canal de tv regional) que se llamaba Más que piel, “después de eso, me empezaron a respetar en el colegio. Apenas vieron que salí en televisión todos cambiaron la actitud conmigo”. Años más tarde cuando John Fredy entró a la Universidad y participó del grupo Afro U.de.A y John Jaime participó de una serie de espacios de formación liderados por ONGs como la ACJ, empezaron a entender mucho mejor lo que significaba ser afrodescendientes en Medellín; esto coincidió con los cambios a nivel político que trajo la constitución de 1.991 y que se vieron reflejados en políticas de ciudad.

En esos mismos años empezaron su gestión apoyados en las ONGs y personas en las que encontraban grandes oportunidades debido al proyecto que se empezaba a gestar. Pero encontraron una serie de obstáculos en el sector público por parte de personas que les decían que les faltaba mucho, que no estaban listos para presentar proyectos, que musicalmente no eran buenos. Hoy en día, pese a los cambios en las políticas culturales y de juventud de la ciudad, los miembros de Son Batá mantienen un cierto recelo con algunas dependencias de la Alcaldía; sin embargo, en esta administración tienen la mejor relación que han podido establecer especialmente con la vicealcaldía y la Secretaría de Cultura Ciudadana, sobre todo, a partir del desplazamiento del 2.012. Son Batá es sin duda uno de los movimientos más consentidos de las recientes administraciones porque son fieles representantes y abanderados del discurso de la transformación social por medio del arte y la cultura; porque en medio de diversas condiciones que los ubican en el lugar de las poblaciones vulnerables han logrado emerger y consolidar una imagen en diversos escenarios. Dicho de otro modo: Son Batá es la muestra fiel de los resultados de haber decidido invertir en cultura para cambiarle el rostro a la ciudad, para evitar que los jóvenes se vinculen con la guerra, para generar oportunidades y espacios para el “buen

uso del tiempo libre”. Y si bien sabemos que esto obedece más a un discurso que a una realidad, movimientos como Son Batá logran sustentar estas políticas con sus acciones.

Ahora bien, pese a sus fuertes vínculos con la alcaldía, en especial con las áreas de juventud y cultura, el colectivo solo ha participado en tres convocatorias de las Becas de Creación (de las cuales ganaron dos), un apoyo de Presupuesto Participativo y la Convocatoria de Jóvenes Destacados. Es decir, sus proyectos no se alcanza a financiar por medio de estímulos. La buena relación con la administración explica en parte porque han participado en pocas convocatorias, el lugar que ocupan hoy les permite negociar proyectos, hacer propuestas y llegar a acuerdos, sin necesidad de pasar por concursos públicos; muchas veces son invitados por las instituciones a proponer o realizar acciones. La otra razón que argumentan es que “las convocatorias que ofrece la Alcaldía no se adaptan a sus propuestas”. No obstante, existen otras dos razones que no son argumentadas por el colectivo, y que se pueden identificar a través del proceso: por las condiciones propias de visibilidad de Son Batá, reciben diferentes ayudas externas como apoyos de embajadas, agencias de cooperación, empresas del sector privado, reconocimiento y participación directa en programas liderados por el sector público; es decir, los llaman para que se vinculen a los proyectos de la institucionalidad, como es el caso de Cultura Viva Comunitaria y Jornada extendida, sin pasar por un proceso de convocatoria.

Entre los años 2.013 y 2.014 Son Batá fue invitado para desarrollar procesos formativos en el marco de estos dos proyectos; sin embargo, en ambos casos, no respondieron al llamado, argumentando entre otras razones, que no contaban con el tiempo para hacerlo, y dado sus intereses actuales de trabajar para el proyecto artístico, tampoco contaban con la intencionalidad de vincularse a este tipo de iniciativas<sup>179</sup>. Su participación ha sido muy escasa, “porque no tienen el tiempo para dedicarle a esto”. “Los hemos llamado en

---

<sup>179</sup> Para la Alcaldía de Medellín la Cultura Viva Comunitaria son “aquellas expresiones que privilegian en la cultura los procesos sobre los productos; una cultura que vive y se renueva permanentemente en las comunidades, con el aporte de la gente, con la idea de que todos hacen cultura, y así aporta en la construcción de su territorio”. Es posible que las búsquedas de Son Batá a pesar del discurso social, vayan en contravía con algunas de las ideas de esta plataforma por lo que su articulación con premisas como el diálogo de saberes, autonomía y articulación de redes, se den de manera ambigua, este fenómeno es denominado por Clyde Mitchell como *Selección Situacional*, y sirve para explicar cómo en un mismo grupo social, para este caso colectivo, se pueden dar distintas lógicas de juicio y de acción, según el contexto. (Agier, 2000)

varias oportunidades, el año pasado quisimos vincularlos en el proyecto de ciudades creativas y en Cultura Viva Comunitaria, sin embargo, no hemos logrado que participen, no responden a los llamados”, comentó una persona que acompaña ambos proyectos. En ambos casos se trata de proyectos que se desprenden del trabajo socio-cultural, antes que del artístico y pretenden reconocer y potenciar el trabajo comunitario. Frente a su participación en Cultura Viva Comunitaria, Son Batá considera que:

Cultura viva comunitaria: lo admiramos mucho, admiramos a las personas que están ahí como Jorge Melguizo, Jorge Blandón y El Gordo, son referentes, son como nuestros padres,...pero son otras dinámicas, otras lógicas de relacionamiento, otros ritmos....eso no llama la atención de los pelaos, todo es lento y burocrático y a nosotros nos gustan las cosas ya! Y la verdad es que son un poco mamertos.

Por otro lado, no han desarrollado una línea de gestión de proyectos; si bien es cierto que el colectivo tiene importantes alianzas con reconocidos grupos empresariales de la ciudad que apoyan su labor, como el Sindicato Antioqueño, a través de algunas de sus empresas, en la mayoría de los casos no gestionan a través de proyectos concretos, sino del proyecto Son Batá en general. Esta es una gran diferencia frente a la APST, que capta la mayor parte de sus recursos a través de la gestión de proyectos con el sector público y privado. No hay que olvidar que la Agencia se consolida por medio del Programa VAI, como una agencia propiamente dicha. Adicional a esto, en el año 2.012, realizaron una campaña para conseguir recursos para aumentar el capital de la línea de crédito cultural por medio de una estrategia de *crowdfunding*; estrategia que no ha sido implementada por Son Batá, en parte porque hay pocos conocimientos sobre esta herramienta en el país y no ha sido apropiada por este tipo de organizaciones. La Agencia también participó en convocatorias del Gobierno Federal como los Puntos de Cultura y el premio de Economía Creativa del Ministerio de Cultura, así como convocatorias del Ministerio del Trabajo y otras entidades públicas. Por otro lado, participan en convocatorias apoyadas por el sector privado como las campañas de Petrobras para apoyo a iniciativas culturales. Es importante entender que la Ley Rouanet se ha convertido en un instrumento para promover el apoyo de las grandes empresas a los proyectos culturales; si bien es cierto que es bastante cuestionada por los movimientos de la periferia, y que particularmente la Agencia ha sido muy crítica frente a

esta ley porque consideran que los apoyos que se canalizan a través de esta, están dirigidos a la producción cultural de las élites, esta política ha permitido legitimar en el país los apoyos del sector privado a la cultura. Cosa muy distinta sucede en Colombia donde si bien existe la llamada responsabilidad social, el apoyo de las empresas a este tipo de proyectos, no pasa por convocatorias públicas o por políticas de gobierno, sino que se dan gracias a las relaciones y el lobby que pueden hacer los movimientos. En el caso de Son Batá, específicamente, respaldos como el de la ex ministra de cultura, el rector de la Universidad Eafit, funcionarios y ex funcionarios públicos, han sido fundamentales para establecer las alianzas con el sector privado.

La Agencia Solano Trindade, por su parte, se encuentra vinculada con el proyecto Cultura Viva Comunitaria en su país, por una parte a través del punto de cultura de la Unión Popular de Mujeres. Pero, además de esto, de manera deliberada decidieron hacer parte activa de este programa. En mayo de 2.013, participaron en el encuentro latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria que se realizó en Bolivia y desde entonces vienen apoyando las causas de diferentes grupos culturales de otras periferias, de comunidades afro e indígenas, han liderado y participado en otros encuentros nacionales y regionales. A diferencia de Son Batá, la Agencia ha decidido concentrar sus esfuerzos en un mercado social y un mercado político; están interesados en la incidencia política desde el proyecto de economía solidaria, en la reivindicación de la periferia y en la cultura popular. Sus alianzas institucionales más recientes son con Ministerios como el del Trabajo, con la Secretaría de Economía Creativa, con el Banco de Palmas, entre otros; así mismo han multiplicado y fortalecido relaciones con líderes y actores de las periferias y de las culturas tradicionales. El colectivo de Medellín si bien también mantiene intereses y vínculos con estos mercados, está más interesado en el mercado cultural, en la industria de la música; en alianzas con productores internacionales y con la empresa privada, distanciándose un poco de los procesos comunitarios.

Resulta pues bastante riesgoso para un colectivo como Son Batá y en general para los grupos de base social que están realizando los tráficicos culturales en los territorios, perderse en el mercado político y generar una dependencia de los recursos públicos<sup>180</sup>,

---

<sup>180</sup> En el año 2.014 Son Batá suspendió parte de sus acciones en la escuela de formación para niños y jóvenes de la comuna 13 porque no contaban con los recursos necesarios. Anteriormente recibían estos recursos del gobierno local a través de programas de estímulos, recursos como los

pero además, insistir y concentrar todos sus esfuerzos para convertirse en proyectos artísticos que no alcanzan a ser competitivos en el mercado de la industria cultural. El proyecto social se diluye, se quedan sin un discurso y un norte claro, hasta que terminan por salir también del mercado social, sin duda, el más idóneo para ellos.

### **5.3. De traficantes culturales a Rap Stars: ¿recuperando el copyright?**

“Ustedes parecen Rap Stars”, les dijo el manager de Juanes cuando los conoció. Y es que cuando están por fuera de la comuna así lo parecen; mientras están en la sede en sus actividades cotidianas se visten con ropa común, como cualquier persona del barrio, pero para salir de allí utilizan atuendos y accesorios que los diferencian: aretes brillantes, jeans, tenis, chaquetas de reconocidas marcas, gafas oscuras y peinados afro bastante típicos. Hay un interés en los líderes de Son Batá por transformarse en artistas para ser famosos, en ser reconocidos de tal manera; en este sentido hacen una construcción del yo diferente que les permite consolidar una imagen “de rapero internacional”, mediante el uso de objetos universales y a partir de asumir actitud de “artistas”; al mismo tiempo, responden desde su propia subjetividad, de “manera voluntaria y autónoma” a las demandas de otro sistema de gubernamentalidad: el de la industria de la música. Mientras están allí en su territorio, pueden seguir siendo los traficantes culturales de siempre, es mas, les conviene permanecer así; por eso, la metamorfosis se da cuando salen de “sus dominios”. Se trata de efectuar con ayuda de otros (en este caso el manager), cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, sus pensamientos, sus conductas, su manera de ser; es decir, transformarse con el fin de alcanzar ciertos objetivos” (Foucault, 1990), de cambiarlo todo para triunfar; incluso su proyecto original.

Para los integrantes de Son Batá este ha sido un ejercicio mediado por una serie de actores, cada uno con intenciones particulares, que ya hemos nombrado: la cooperación suiza, el Ministerio de Cultura, la Alcaldía de Medellín, AfroReggae, etc. Más recientemente, este lugar del agenciador lo ocupó el manager del cantante Juanes, quien

---

de Presupuesto Participativo e incluso ayudas directas. Concentrados en el ejercicio artístico, dejaron un poco de lado la gestión de dichos recursos, y en este como en todos los mercados, hay que mantenerse activo para crecer. El 2.105 lo recibieron con deudas y un déficit que afectó negativamente el desarrollo de sus procesos.

mediante una estrategia que permite “hacer artistas”, acompañó al grupo Afrohiphop Colombia, en una serie de operaciones para hacer de ellos verdaderos Rap Stars. En el año 2.013 parecía que había llegado la hora de dejar de ser unos simples traficantes culturales en una comuna de Medellín, para convertirse en artistas y circular en los escenarios del mundo, con la ayuda de este personaje.

Para muchos jóvenes de la 13 y de otras comunas de Medellín, ellos representan el ideal del rapero gringo a la criolla, lo que muchos sueñan con ser: viajan, están a la moda, todo el mundo los conoce. Para la institucionalidad representan la materialización de una apuesta política, la transformación social de la ciudad por medio del arte; los jóvenes que decidieron hacerle el quite a la guerra a cambio de producir bienes y servicios culturales. Por otra parte, para los medios son la cara de la *fashion-diversidad*, los jóvenes vulnerables, afro, de las periferias de Medellín que emergieron por medio de un proyecto cultural, cambiaron sus vidas y se volvieron famosos. Estas representaciones tienen que ver con esa búsqueda para alcanzar su verdadero sueño, con las transformaciones del yo, con construirse y hacerse artistas famosos. ¿Cómo se hace un artista hoy? ¿Un artista que entra (o quiere entrar) al mercado de las industrias culturales? ¿Cómo se da ese cambio en el modelo en el que se ingresa primero a la industria y después se desarrolla el proyecto artístico- musical? Un productor, un manager, identifica las necesidades de la audiencia y crea un producto que de respuesta. Así muchos de los artistas hoy, se crean a partir de las tendencias del mercado; en un caso como el de Son Batá, se toman esos elementos diferenciadores y únicos como el origen, el grupo étnico, las particularidades del contexto, las condiciones de vulnerabilidad y a partir de allí se moldea un producto que atiende una demanda, que tiene una imagen capaz de convertirse en un ideal, que se cuida y se mantiene. En ese orden de ideas se empiezan a adoptar unas prácticas propias de los artistas/producto hoy. Los gestos, la ropa, las palabras, los lugares que se frecuentan, los discursos que se reproducen, los dispositivos y accesorios que se utilizan. Todo está calculado.

En la lógica del mercado cultural contemporáneo, los artistas establecen relaciones cercanas con sus seguidores<sup>181</sup> a través de diferentes medios y canales, venden

---

<sup>181</sup> Entendemos seguidores como aquellas personas que sienten algún tipo de interés por una imagen que puede ser un colectivo, equipo deportivo, grupo musical, personaje publico, etc., sin embargo este interés no implica necesariamente una identificación personal o social con la

experiencias, y ellos mismos se ofrecen como tal. Los miembros de Son Batá pasaron a ser consumidores de dispositivos tecnológicos que los mantienen en permanente conexión con sus seguidores y al mismo tiempo les permiten a ellos mismos ser seguidores de sus artistas favoritos: a través de estos pequeños universos, como su *fanpage* o sus perfiles personales de Facebook, logran convertirse en figuras públicas.

Así pues, dispositivos como un Smartphone, una tableta, un computador portátil, son nuevos “signos de prestigio”, que se adquieren, se portan y se exhiben, pero de los que finalmente no logran apropiarse del todo, al menos no en las vías que supone el mercado cultural. Sus redes sociales no son actualizadas con la frecuencia que se requiere, no establecen relaciones con seguidores diferentes a sus propios vecinos o amigos cercanos, los temas que tratan allí no se realmente del interés de una comunidad, porque entre otras cosas, no hay una línea definida sobre que se publica. Al menos en el caso de Son Batá los post, fotos y mensajes que encontramos, tienen que ver con todo y con nada: con su vida cotidiana, con sus acciones sociales, con sus encuentros con personajes famosos, con su familia, etc. ¿Por qué ocurre esto? Las razones son tantas como variadas, la primera, es que no cuentan con un community manager que defina sus propias políticas de visibilidad en redes sociales, pero además de esto, en realidad no hay una comunidad consolidada, hay un gran número de amigos del proceso, que lo siguen especialmente por el interés en el proyecto social. Saber de esto es lo que realmente les interesa. Y por encima de todo esto, está el hecho de que el fondo de estos procesos es social, son iniciativas que nacen de las personas y se mantienen con las personas, son ejercicios territoriales respaldados en relaciones de vecinazgo. Los seguidores de Son Batá no necesariamente están conectados todo el tiempo en las redes sociales, no viven sus vidas en *streaming*; su capital social es la propia comunidad. La comunidad real prima sobre la virtual.

Es interesante en cambio, ver la transformación que se viene dando de la APST, quienes han definido concentrar sus publicaciones alrededor de asuntos como la economía solidaria, la relación entre la cultura de la periferia y las culturas tradicionales, la periferia como lugar de enunciación, y el activismo. Además de esto, Thiago, quien ha tomado el liderazgo, está conectado de forma permanente y deja mensajes para sus seguidores

---

ideología de este. El Fan por otro lado es un simpatizante todos los descritos anteriormente, y que si se siente identificado con aquella cosa o persona que admira.

diariamente. En una revisión realizada en el 12 de abril de 2.015, se observó que la última vez que Son Batá actualizó su Facebook fue el 4 de febrero de 2.015 con un post sobre el encuentro de uno de los miembros del grupo con su abuelo; mientras que la Agencia había hecho su última actualización el día 11 de abril de 2.015, sobre la juventud y la economía solidaria.

Así que el uso de estos dispositivos y de las redes sociales en el caso de algunos movimientos culturales, va más allá de la utilidad de los mismos, tiene que ver también con la construcción de la imagen; las personas que usan android se diferencian de las que usan Apple, no es lo mismo sacar en una reunión una libreta de apuntes que un Ipad, tener un pc o un Mac. En este mismo sentido, los miembros de la APST no usan Smartphone, prefieren distinguirse precisamente por eso, diferenciarse de “la masa” a partir del no-consumo y con esto decir: estamos con las personas. De alguna manera estos aparatos crean comunidades; mientras que Son Batá quiere ingresar en la comunidad de “las redes sociales” haciendo uso de estos dispositivos, pero en realidad no es activo, la Agencia se desmarca de este consumo pero en cambio se ha vuelto mucho más activo especialmente en Facebook e Instagram, donde destacan constantemente sus acciones políticas, las relaciones que establecen con actores de otras periferias; se han concentrado en posicionar el discurso de la unión entre la periferia y las culturales tradicionales en las redes sociales y su apuesta por la economía solidaria basada en los activos de la cultura popular periférica. En esta apuesta de apropiación de las herramientas digitales por parte de la Agencia, lanzaron en 2.015 una aplicación para dispositivos móviles que sirve para realizar transferencias de *sampaio*s entre usuarios:



Figura 8:“O- Sampaio E-Dinheiro” fue pensado para funcionar en cualquier teléfono celular, teniendo o no acceso a internet, sin restricción de operador. Es suficiente con registrarse a través de su celular, seleccionar sus contactos para enviar o recibir dinero y comenzar a operar inmediatamente. Sin burocracia. Además de transferir valores para sus contactos, otra función de la aplicación es servir como medio de pago en establecimientos que tienen convenio y entre proveedores de productos y servicios”.  
<https://www.facebook.com/agenciasolanotrindade/photos/a.473919289292462.114377.205716549446072/1066357896715262/?type=1&theater>

Entonces, en el caso de Son Batá hay un consumo de los objetos pero no una comprensión de su verdadero uso en relación con su ingreso a la industria musical y lo que significa la presencia en estas redes sociales; no se ha creado un verdadero vínculo con los seguidores, como suelen hacerlo en los últimos tiempos los artistas. Es decir, a pesar de ser fervientes consumidores genéricos de aparatos tecnológicos, la comunidad virtual no parece ser tan importante para ellos como otro tipo de comunidades (la de los vecinos, las instituciones, las ONG) ni como la posibilidad de acercarse a los idearios del poder económico, tratándose entonces de un consumo de tipo simbólico. Cuando se accede a sus diferentes perfiles no hay una claridad sobre quién es el tipo de persona que está detrás: un líder social, un activista, un artista; porque en realidad son todos a la misma vez, son traficantes culturales.

Por otro lado, cabe decir que el acceso a las redes sociales entre los movimientos culturales de la periferia paulistana se ha mantenido en el escenario del Facebook y más recientemente al Instagram; hasta hace unos años estuvieron muy vinculados con Orkut, una red de Google que tuvo poca acogida en Colombia. De acuerdo con algunos testimonios de jóvenes brasileños, el Facebook es más cercano a su forma de ser;

sienten que pueden establecer una relación más cercana, compartir sus fotos, escribir mensajes más largos, interactuar más, mientras que por ejemplo en redes como Twitter no lo logran.

Lo que observamos en Son Batá y en muchos movimientos de las comunas de Medellín, es una capacidad de consumo de los bienes y servicios culturales “más actuales”, “más distinguidos” que los diferencia del resto de la comunidad a su alrededor: el Smartphone, la ropa, los accesorios, les confiere un lugar especial dentro del entorno en el cual desarrollan sus prácticas y a su vez los identifica con otros miembros de los nichos a los cuales pretenden llegar. Se diferencian adentro (en la periferia), se homogenizan afuera (en el centro). Esto contrasta con la realidad de su vida cotidiana, en la que en cambio tienen poca capacidad de consumo para satisfacer las necesidades más básicas, lo que resulta un absurdo ante los ojos del “consumo tradicional”. No entendemos porque tienen los teléfonos celulares, los tenis y las chaquetas más costosas del mercado, mientras que sus viviendas no se encuentran en las mejores condiciones o continúan viviendo en entornos difíciles de habitar. Evidentemente, sus prioridades de consumo también han cambiado, acercándose cada vez más al estereotipo que se tiene del Hip Hopper en el imaginario común. Sin embargo, esto no es algo nuevo, podría decirse que el consumo de bienes simbólicos como equipos de sonido, grandes televisores, ropa, entre otros, es un consumo de estatus, que de alguna manera es otra necesidad de primer orden para muchos habitantes de las periferias.

Algunos autores como Ziccardi hablan sobre las nuevas formas de la pobreza y se refieren básicamente a dos aspectos: i) las posibilidades de movilidad (real y virtual) y ii) la capacidad de consumo de bienes culturales. Es decir, los pobres de hoy son aquellos que por diferentes razones no se pueden mover, que viven encerrados en su propia realidad; así mismo, aquellos que no acceden a bienes simbólicos y culturales que permiten hacer parte de una comunidad, de una red, identificarse con unos pares. En este sentido, autores como Reguillo (2000), han destacado por ejemplo, el significado que tienen los tenis entre los jóvenes. Del mismo modo la música, los espectáculos, la moda y ahora los Smartphone. Se da una resignificación de la realidad a partir del consumo “Nos vamos alejando de la época en que las identidades se definían por esencias ahistóricas: ahora se configuran más bien en el consumo, dependen de lo que uno posee o es capaz de llegar a apropiarse” (García, 1995, p. 14-15)

No obstante, todo este consumismo de bienes culturales excesivamente visibles, genera una extrañísima contradicción, pues si bien es verdad que estos bienes pueden estar tradicionalmente relacionados con el centro (ropa de marca, tecnología, accesorios costosos), a partir de un imaginario colectivo que relaciona el progreso con dinero y este con consumo, dentro de las lógicas contemporáneas (hasteadas de la modernidad y la idea de progreso), ese tipo de consumo y esa estética de la extravagancia son sintomáticas de un subdesarrollo, incluso se relacionan en los imaginarios de ciertas clases sociales con dinámicas como las del narcotráfico, “nuevos ricos”, “falta de educación y modales”. La distinción (Bourdieu, 1988) hoy se da en clave de diversidad y en este sentido, lo orgánico y lo ecológico, las minorías frente a las masas, el consumo de la producción cultural del sur, se relaciona con el “buen gusto” y el desarrollo. En este orden de ideas, es que Son Batá comprende en algún momento que su posibilidad de emancipación se halla en la valorización de sus activos patrimoniales (lo afro, la cultura del Pacífico); lo que no parecen haber comprendido del todo es que eso pierde sentido sin el proyecto social. Se lucha para llegar al centro, y una vez allí vuelven a ser periferia, porque pasan a ser masa homogénea. Paradójicamente el sur es la maquila cultural del mundo; la producción simbólica de la periferia resulta ser mucho más interesante y legítima, mientras que lo que sale de la clase media alta, del centro, del norte, se mira con sospecha. En ese sentido, la Agencia parece haber acertado en su decisión de reafirmarse como periferia.

Ahora bien, los miembros de Son Batá dicen que han entendido la importancia de construir una imagen, y por eso no pueden salir a la calle como la gente del común. Son artistas. De acuerdo con su propio discurso, no son simples consumidores, “somos artistas y queremos que nos vean así, y cuando uno es artista, es una figura pública, todo vende...lo que uno dice, lo que uno es, lo que uno hace; pero nosotros queremos vender con un porqué”. Explican que su imagen hace parte de la construcción de esos referentes positivos que ellos encarnan; son unos artistas-sociales, “comprometidos con fortalecer esa idea de referentes” que tiene que ver con el propósito de cambiar la situación de la juventud en riesgo: los más niños y jóvenes los ven y quieren ser como ellos; como unos artistas. “Los niños cuando nos ven vestidos así piensan *ah! Si yo soy artista me puedo comprar unos pisos (tenis) como esos*”. Caen en el ABC del marketing, lo que sin duda

los condena a simples consumidores y peor aún a vendedores tradicionales: Consumo, luego existo.

En ese orden de ideas puede afirmarse que todo el proyecto sigue basándose en lo social, lo que lo sostiene no es su producción artística, sino que niños y jóvenes en riesgo quieran ser como ellos; que no quieran ser bandidos. Pero al final lo que buscan obtener es un estatus social diferente, que está dado por la condición de artista, por el consumo de bienes simbólicos, por lo que proyectan. Para ser “sociales” tienen que ser iguales, para ser “artistas” tienen que ser diferentes, esa es su gran paradoja. “En el fondo todos queremos ser artistas” me decían los miembros de Son Batá en alguna charla, ¿Por qué? les pregunto:

Lo social es una vocación que todas las personas pueden tener pero no a todas se les despierta; a nosotros se nos despertó gracias a todos los procesos por los que pasamos cuando éramos más jóvenes. Pero en ese tiempo, lo social era divertido, era pura bacanería, usted hacía cosas chéveres y después entendía para que le servían, pero ahora no. Ahora es un ladrillo, todo tiene que tener justificaciones, mucha preparación, muchas condiciones, ya no es divertido. En cambio ser artista, ser famoso, que la gente lo conozca a uno, que lo miren diferente, pero no porque es negro, si no porque es artista y que lo miren bien, que escuchen su música....eso es otra cosa...lo divertido ahora es ser artista.

Quizás en el fondo tampoco quieren ser artistas; es decir, este es un medio, el fin es el status, es salir de la periferia para llegar al centro, y en ese contexto específico, con los activos patrimoniales que cuentan, eso se puede alcanzar como artista. Ahora bien, para alcanzar el estatus se hacen artistas, para hacerse artistas emprenden un proyecto social, que les permite emerger y luego los amarra al lugar social del cual quieren emanciparse. Sin ese territorio pierden todo el sentido.

Hacerse un artista ha sido todo un aprendizaje para el grupo, y ha estado determinado en gran medida por los medios masivos, por lo que pueden ver a través de internet y la televisión. Estudian a los artistas y comprenden que además de vender música, cada uno vende una imagen, una identidad. Hasta que son “agenciados” por el manager de Juanes, el suyo había sido un proceso autodidacta en el que encuentran unos referentes, por eso

parecen unos rap stars, porque se parecen a los que ven en televisión y en internet, pero con algo de estilo propio, por ejemplo una camiseta que dice “Negro soy”, “la 13 soy yo”, etc., resaltando siempre esos aspectos diferenciadores: el territorio, la pertenencia étnica, la juventud, los riesgos. Ahora bien, la pregunta que surge es ¿A quién le interesa promocionar este tipo de proyectos? ¿Quién le está apostando a estas identidades territoriales?.

Cuando conocí los miembros de la APST una de las cosas que más me sorprendió fue su posición frente al consumo de bienes simbólicos y dispositivos tecnológicos, especialmente aquellos relacionados con la cultura “gringa”. A diferencia de los colombianos, estos jóvenes brasileños no se ocupaban de las tendencias de la moda, se vestían con ropa común, cómoda y poco llamativa, y sus teléfonos celulares y computadores eran sencillos. Por supuesto esto es una decisión, una postura, un estilo, y por tanto, un signo de distinción. A pesar de que también están presentes en medios de comunicación, en espacios institucionales y artísticos, no se veía una preocupación por la construcción de una imagen de artista, al menos no la del artista *mainstream*. Podría decirse que se veían en extremo hippies. Ahora bien, su posición anti-consumo y anti “gringa” también hace parte de la construcción de la imagen, que tiene mucho más que ver con su posición activista. Y al mismo tiempo con una vieja idea de nación; Brasil es la potencia del Sur y se enfrenta a Estados Unidos y al norte como tal, bajo esta lógica, lo gringo es mal visto.

Desde los años 30 Brasil viene ejerciendo una emancipación con respecto a Estado Unidos, a partir del fortalecimiento de la “cultura popular”, que vigoriza esa idea de nación, de unidad, de patria, y porque no, de imperio: fútbol, samba, Capoeira, música, carnaval son Brasil. Recientemente estos “símbolos patrios” también han sido cuestionados por los jóvenes, en especial los de las periferias, quienes redundan en este propósito desde otras prácticas como el funk, el hip hop, la literatura marginal, los saraus, manteniendo ideales que tienen que ver con lo nacional, pero desde una construcción propia, subversiva, que habla de otro Brasil: el de hoy, el de la nueva cultura popular. Cuando los miembros de Son Batá estuvieron en Brasil, enviados por el Ministerio de Cultura, conociendo y coproduciendo con algunos movimientos culturales de periferia, les pareció muy extraña su posición “pensamos que nos habíamos equivocado de personas...los brasileños viven en su mundo, tienen tantas cosas en ese país que no

miran afuera; no les interesa Estados Unidos, no parecen artistas”. Y es que la construcción de su identidad pasa primero por el capital político y social, mientras que en Colombia pasa primero por el capital cultural y el interés de hacerse artistas.

Este proceso de hacerse artistas, sometidos a los lineamientos de su nuevo manager para ingresarlos en un mercado, de ninguna manera significó recuperar el copyright de su trayectoria, al contrario terminaron casi por perderlo del todo sin recibir nada a cambio; digamos que quedaron en un limbo identitario, del que apenas comenzaron a salir en el año 2.015. Cambiaron su imagen, pero también cambiaron su discurso, el proyecto del barrio pasó a un segundo plano, debilitaron sus relaciones con la institucionalidad, sin haber logrado una independencia de estas y se dejaron llevar por un ideal que no lograron alcanzar.

#### **5.4. Periferia no consume periferia**

Parte del trabajo que se hace desde Son Batá con los más jóvenes, en la construcción de la identidad, está ligado al consumo de bienes culturales y simbólicos. Por una parte, a la manera del marketing más tradicional, se trata de vender la propia imagen, hacer que los más jóvenes los vean como referentes, que identifiquen en ellos un estilo que les gusta, una forma de actuar y de vivir que los inspire o que quieran imitar. Son Batá promueve la estética de la cultura afro y del movimiento hip hop, y el consumo de bienes y servicios que les ayudan a construir dicha estética: las peluquerías afro, los tenis, los aretes brillantes, la ropa de colores llamativos, los accesorios dorados, el *blin blin*, entre otros. Ese consumo les permite pensar en lo que quieren ser, pero sobre todo, en lo que quieren proyectar. No se trata en ningún momento de un consumo irracional; esa apariencia es parte fundamental de su adscripción identitaria y ésta a su vez, de la posibilidad de construir un proyecto de vida diferente en el escenario que habitan y que comparten con otros actores sociales, como por ejemplo, los combos (grupos delincuenciales) de quienes quieren diferenciarse y con los cuales hay una puja por ganarse espacios simbólicos de poder, a través de estrategias coercitivas, como el miedo, la represión pero también a través de la seducción traducida en elementos como el dinero y el reconocimiento social.

Al mismo tiempo el colectivo debe responder a las demandas de las políticas o programas que los apoyan; por eso dentro de su discurso intentan promover otras formas de consumo que parecen menos atractivas para los niños y jóvenes como ir al teatro o a conciertos de música “cultura”. Como parte de los apoyos, del reconocimiento, y de un interés por conducirlos hacia el “buen consumo cultural para hacerlos ciudadanos de bien”, reciben boletas e ingresos gratuitos a los espectáculos que se presentan en la ciudad. Los directivos de Son Batá, desde una visión digamos más institucional, e incluso me atrevería a decir, inducida por el propio gobierno, dicen encontrar en ocasiones ostentoso y vacío limitar el consumo cultural a bienes relacionados con la moda y consideran que los más jóvenes “deberían aprender a consumir otro tipo de productos culturales”. Sin embargo, ese discurso se contradice todo el tiempo con su propio consumo.

Dentro de esa idea que ya se volvió lugar común del arte y la cultura como estrategias de transformación social, se entiende que es el buen arte y la buena cultura lo que logra generar cambios en los individuos, ayuda a formar buenos ciudadanos y a pesar de que estos jóvenes están promoviendo nuevas formas culturales como la cultura hip hop (el grafiti, el break dance, etc.) permanece en algunos de ellos (los mayores) y quienes apoyan sus procesos, la idea tan arraigada en nuestras sociedades de la importancia de ir al teatro, de escuchar música clásica, de ir a los museos para formar buenos individuos; paradójicamente la idea de “la distinción” (Bourdieu, 1988) por el acceso y el consumo de los bienes culturales (de la alta cultura) es mantenida en gran medida por quienes tradicionalmente no han tenido este acceso y ahora lo pueden tener precisamente porque promueven otras formas de cultura más populares y comunitarias. “A nosotros donde vamos nos dan boletas solo por ser Son Batá, tenemos que aprovechar y hacer que los chicos aprendan a ver otras cosas como obras de teatro”. Y, por otra parte, quienes han tenido acceso a los bienes de “la alta cultura”, son los que se ven más atraídos por las formas populares, los que dicen de sí mismos “somos comuna 13”, los que ahora están promoviendo con más ahínco procesos como el de Son Batá en Medellín y el de la APST en São Paulo.

Ahora bien, ¿De dónde nace, entre los movimientos de las comunas, esta idea de consumir otros bienes culturales “más adecuados” como un deber ser? ¿Se promueve también el ejercicio del consumo de prácticas, bienes y servicios similares a los que ellos

mismos producen pero que vienen de parte de otros grupos pares en otras comunas de la ciudad? No, al menos no en Medellín. Al menos no desde la institucionalidad. Periferia no consume periferia. Resulta muy extraño y deja un sabor a derrota pensar que los movimientos de Medellín están produciendo cultura para tres tipos de públicos: los habitantes de la propia comuna (los vecinos), aquellos convocados por la administración en los eventos oficiales y el público extranjero al que logran llegar por la contundencia de la propuesta social, pero al que ellos mismos quieren llegar como artistas. No producen ni consumen cultura para y de sus semejantes, no la legitiman. La construcción de referentes que promueven los discursos institucionales y que ellos mismos han apropiado está muy limitado a su propio entorno, los otros jóvenes que los ven de cerca son sus vecinos; además de las actividades que se realizan en el barrio como parte de su proyecto (clases de baile, percusión, etc.), la Alcaldía y otras instituciones los apoyan en el desarrollo de shows y encuentros culturales en la comuna, como la Noche Negra, conciertos para celebrar la paz, entre otros. Pero realmente es escasa la participación de Son Batá en escenarios culturales de otras comunas. Cada uno en su casa. ¿Cómo lograr fortalecer este tipo de consumos para a la vez fortalecer las redes? ¿Por qué, del mismo modo que pueden pagar o conseguir la entrada para un concierto o una obra de teatro de un grupo “reconocido”, no pueden hacerlo para entrar a los espectáculos que se producen en las diferentes comunas? ¿Por qué no se promueve este consumo? ¿Por qué no comienzan por circular en los diferentes espacios de las comunas, en las emisoras comunitarias? Periferia consumiendo periferia -comuna consumiendo comuna- sería uno de los principios de sostenibilidad de estos procesos, pero además la base para la integración de un movimiento de ciudad y la activación de la cultura que se produce en las comunas.

Recientemente en Medellín movimientos como C15 desde la Casa Kolacho<sup>182</sup>, está intentando propiciar ejercicios de consumo entre actores culturales de las diferentes comunas; constantemente están realizando espectáculos y propuestas en su sede de la

---

<sup>182</sup> “Este paquete musical fue inicialmente concebido para caber en aquellos corazones desprevenidos y afables que gozan de la música sin ataduras y sin ortodoxias, como una forma de sobrevivir al tiempo, buscar el reconocimiento artístico y crear una voz propia, así como de luchar contra la ignorancia y aportar al tejido social creando sentido histórico de pertenencia, saliéndonos de los cánones tradicionales de las líricas vacías, ofreciendo otras luces y otras opiniones”. Recuperado de: [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/auxiliar/informacion\\_c15.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/auxiliar/informacion_c15.pdf). El día 6 mayo de 2015.

comuna 13, con la participación de artistas de otras comunas, y extendiendo la invitación a otros ciudadanos por medio de las redes sociales. Hay que decir que en São Paulo las cosas son un poco diferentes. Por una parte el programa VAI dentro de sus componentes, desarrolla estrategias para propiciar encuentros entre los diferentes movimientos que participan de las convocatorias, tanto a nivel zonal como convocándolos a todos al centro; los encuentros zonales de VAI han sido una estrategia con buenos resultados para llevar jóvenes de unas periferias a otras y generar micro-redes que luego se articulan entre sí. Por otro lado, algunos movimientos como la Agencia están intentando trascender su propia periferia, no obstante, las dimensiones de estos lugares son tan grandes y los procesos están tan arraigados en los territorios que no resulta tan fácil salir de allí<sup>183</sup>.

La constitución de los “arreglos productivos locales” resulta fundamental para posibilitar el consumo entre periferias. Los arreglos productivos locales a la manera en que los comprende la APST, son una especie de ecosistema, no solamente productivo sino cultural y social, que articula actores y procesos alrededor de las riquezas o activos propios de la comunidad de un mismo territorio, con fines tanto económicos como políticos. La Agencia ha diseñado toda su propuesta sobre una idea de economía solidaria como estrategia para propiciar la financiación de la producción cultural de la periferia; es una apuesta política, en el sentido en que está trabajando desde formas de economía alternativas, están siendo críticos con las estrategias de financiación de los sistemas asociados al neoliberalismo como los programas de estímulos, los concursos de capital semilla, apoyos como los de la ley Rouanet, en la medida en que están apostando para que la periferia encuentre sus propios medios sin depender de estas “ayudas” institucionales. En un foro desarrollado en 2.015 sobre cultura de las periferias, Thiago,

---

<sup>183</sup> Como ocurre con el colectivo pompas urbanas que surge en 1989, en San Miguel Paulista, dentro del proyecto Semear Asas, en la Oficina Cultural Luiz Gonzaga, coordinado por Lino Rojas. El proyecto fue cancelado, pero Lino Rojas continuó con los jóvenes y permaneció con ellos por 15 años. “O Grupo, desde o início, realizou experimentações no espaço aberto, revisitando suas origens nordestinas. Os pássaros chorões que chegaram da Bahia, por exemplo, abordava a chegada dos migrantes a São Paulo, realidade de seus pais. Em 1994 decidiram levar situações do cotidiano às ruas de São Miguel Paulista e denominaram esse projeto de Cagadas Urbanas. Depois levaram a experiência para outros lugares da cidade. Cagadas Urbanas consistia em pequenas cenas, algumas já apresentadas anteriormente, outras, como Buchudas, criadas para esse experimento. Apesar de independentes, as cenas compunham um todo harmônico desse universo popular urbano. Recuperado de: <http://www.portabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Adailton%20Alves%20Teixeira%20-%20Identidade%20e%20Territ%F3rio%20como%20Norte%20do%20Processo%20de%20Cria%E7%E3o.pdf>. El día 8 de mayo de 2.015.

de la Agencia afirmaba: “no tenemos Ley *Rouanet* ni ProAc que llegue a la periferia. Lo que tenemos es la economía solidaria”.

Ahora, si bien los *arranjos productivos locales* son territoriales, estos pueden favorecer la generación de redes y a su vez el fortalecimiento de los movimientos de diferentes territorios, en la medida en que propician el establecimiento de relaciones, interacciones, cooperación y aprendizajes conjuntos. Asumir desde la política pública que las comunidades de las periferias y las comunas están en capacidad de generar arranjos comprendidos como ecosistemas, que precisan de organismos autónomos que se relacionan entre sí, que colaboran y se consolidan a partir de los ejercicios comunitarios, permitiría generar programas y proyectos orientados al fortalecimiento de los movimientos, sin caer en el asistencialismo cultural que los mantiene atados a las políticas y les impide ingresar en cualquier mercado. Sin embargo, los arranjos culturales por sí solos no generan redes, de hecho podrían incluso generar enclaves en las comunidades si no consiguen relacionarse con otros arranjos; simplemente se limitarían a explotar los activos culturales de los movimientos, así como las condiciones de vulnerabilidad/ diversidad, terminando como ocurre tantas veces, rechazados por la propia comunidad que los vio nacer y crecer.

Las redes se dan en gran medida gracias a los tráficos culturales que no pasan directamente por las políticas públicas y sus dispositivos, pero que si se hacen más posibles entre movimientos fortalecidos que han logrado desarrollar arranjos en diferentes escalas. Son los movimientos más consolidados los que logran establecer relaciones con diferentes actores en sus territorios, y a su vez, generar relaciones por fuera de estos, transitar entre diversos escenarios superando fronteras físicas y simbólicas. Intercambiar bienes y servicios, movilizar música “pirata”, programar shows, y movilizarse ellos mismos. “Traficar” es la forma de negociar de estos actores culturales, institucionalizar los intercambios es institucionalizar las prácticas y con esto frustrar las posibilidades de emancipación.

La pregunta es entonces por una verdadera resignificación del consumo, por entender si los tráficos culturales pueden ser la táctica que permita generar las modificaciones o si más bien es necesario promover el consumo entre periferias desde la institucionalidad. Porque como están las cosas, lo que ha cambiado son las capacidades de algunos

actores, convirtiéndolos en nuevos consumidores, y si bien esto es un hecho trascendente, no es suficiente para resignificar: seguimos consumiendo más de lo mismo porque seguimos produciendo más de lo mismo. Hace falta todavía que los centros de producción y de consumo se multipliquen, que en lugar de pasar el centro para la periferia y viceversa, haya muchos centros, que “los bárbaros del sur” dejemos de añorar una civilización ajena.



## 6. Construir arranjos produtivos culturais



“Figura 9: Usted que se registró en la Agencia, retire sus solanos”. Fotografía tomada del Facebook de la Agencia.

## 6.1. Cruzar Fronteras

Afuera de la estación San Javier del metro, me aborda una joven simpática, vestida como si fuera para el mejor de los eventos. Traje negro de minifalda y escote, botines de tacón, rostro maquillado, aretes grandes, pelo alisado, teñido de rojo. Era Sara (doña Sara!, pensé), la novia de John Jaime, el director de Son Batá y una de las administradoras de la Corporación; estaba ahí para buscarme y acompañarme a subir a la sede del colectivo. A Sara la conocí en el 2010, cuando empezaba su noviazgo con John Jaime; en ese entonces era una joven sencilla, de pelo crespo y alborotado, sin maquillaje, de jeans ajustados y tenis. Era apenas una niña, vivía con su familia en un barrio cercano y estaba empezando a salir con un líder cultural. Ese día, cuando me buscó en el metro, parecía toda una señora, subiendo las empinadas escaleras de la 13, con una falda tan corta que dejaba ver sus piernas al pasar y unos tacones que la obligaban a subir con cuidado, despacio. Todo el mundo la saludaba y ella respondía muy amable; se había convertido en la compañera de uno de los jóvenes más populares e importantes de la comuna 13; tenía que asumir su rol. De alguna manera se trata de ser (y parecer) “la primera dama” de ese pequeño estado. Ese día, como cada que vez que voy a Son Batá, alguien tenía que recogerme en el metro porque para subir a los barrios de la comuna 13, hay que llegar hasta la última estación de la línea B del metro y de ahí, tomar un bus (integrado) que sube las lomas, hasta algún punto donde finaliza la vía y desde donde hay que ir caminando por estrechos y empinados callejones, para llegar a la sede de Son Batá. Los conductores de este transporte están obligados a pagar “vacunas”, que son impuestos que imponen los grupos armados, para permitirles la circulación en los barrios, y aun así, siempre van bajo amenaza. De cualquier forma, subir al barrio Nuevos Conquistadores, o a otro barrio de la comuna 13 en integrado es un riesgo, pero subir solo es como firmar una sentencia. Los vehículos pueden ser escenarios de violencia, y además, todo el mundo sabe que no se puede entrar a los barrios de las comunas de Medellín sin estar acompañado por alguna persona local. Son territorios privados, custodiados, peligrosos.

Cuando llegamos a la sede de Son Batá, Sara se puso cómoda, se quitó su traje de primera dama y los tacones. Volvió a ser la niña de hace unos años. Salir de la sede, salir del barrio Nuevos Conquistadores y llegar a San Javier, donde termina el metro y empieza la otra Medellín, implica cruzar diferentes fronteras. De una parte, está una de las fronteras más importante para Sara y para los demás integrantes de Son Batá: la frontera de la imagen y el reconocimiento social. Este grupo de jóvenes es reconocido

hoy en la comuna, y en general en la ciudad, como un importante actor cultural y político, como un referente de transformación social desde el arte; parte de esta validación tiene que ver con una imagen construida por ellos mismos, basada en buena medida, en referentes de la estética del universo del hip hop, del *mainstream*, de la escena musical. Una vez han sido reconocidos así, ya no pueden “salir a la calle” de cualquier manera, porque pueden ser juzgados o peor aún, pueden pasar desapercibidos.

En la tarde, al salir de la comuna, era Nene, uno de los integrantes del grupo Afro Hip Hop Colombia, el que debía acompañarme. “Espérame yo me cambio”, me dijo antes de salir. Mientras estuvimos en la sede, Nene tenía puestos unos pantalones cortos de jean (unos “mochos”, los mismos que usa a diario el director de la Agencia Popular Solano Trindade), unos zapatos tipo Converse, no originales, y una camiseta básica de color, sencilla. Se cambió la camiseta, se puso una más llamativa y se cambió los tenis por unos Nike rojos muy vistosos. Todo eso para llevarme al metro y devolverse. “No voy a salir así del barrio”, fue lo que me explicó. Y claro, tenía toda la razón, una estrella no puede salir a la calle vestido como está adentro de su casa; mientras bajábamos las escaleras de la 13, las personas lo saludaban. Le pregunté por qué cambiarse solo para ir al metro conmigo que lo conozco muy bien. “Aquí la gente ya lo conoce a uno, ya sabe que uno tiene un estilo, y cuando uno sale como cualquiera, la gente lo mira raro, ¿si me entiende?”. Sí, claro que entendía. Todos construimos una identidad propia, a partir de una serie de condiciones, de los propios activos patrimoniales y situaciones que tienen que ver con lo que somos, con lo que queremos ser, con cómo queremos que nos vean y qué mensaje queremos llevar. Cada uno de nosotros, en los entornos en los que circulamos reafirmamos todo el tiempo esa identidad, y cuando se trata de una figura pública, ese ejercicio se vuelve necesario y cuidadoso.

A partir de sus actuaciones en diferentes escenarios, al lado de otros actores reconocidos de la academia, la institución y la industria musical, los miembros de Son Batá y de la Agencia Solano Trindade, como los de tantos otros movimientos, se han convertido en figuras públicas, en actores también reconocidos, en marginados mediáticos (Herschman, 2009), que han ganado visibilidad y protagonismo a través de los medios de comunicación. Gracias a su carisma, a su historia, al proyecto socio-cultural, a la apropiación de sus activos patrimoniales, están construyendo “*arranjos productivos culturales*” y a partir de estos están movilizándolo a cientos de personas en su territorio y

por fuera de este, que están muy interesadas en el patrimonio que ostentan este tipo de movimientos, en la periferia y en la marginalidad como escenarios de la diversidad urbana. El *sur*, *la periferia*, *la comuna*, resultan muy atractivos como lugar para la producción de nuevas subjetividades, como escenario de los relatos no contados, como el lugar para construir unos arranjos productivos basados en los activos culturales, que permiten establecer relaciones, generar espacios de actuación y estrategias de gobernanza. Esto ha conducido a la popularización tanto de los jóvenes como de su vida cotidiana, de los usos y costumbres “patrimoniales”, cosa que muchos de ellos han sabido aprovechar para hacerse visibles y a partir de esto, lograr una inserción social y buscar una expectativa de vida (Herschman, 2009). Es decir, para ellos sus activos y su patrimonio son un medio para construir, para existir y ser reconocidos.

Ahora bien, además de estas fronteras simbólicas que se crean en buena medida a partir de la relación centro-periferia, valle-comuna y de la definición social de lo que “es popular”, están las llamadas fronteras invisibles, que son esos límites imaginarios entre los dominios de los grupos armados y las propias fronteras que logran establecer estos movimientos desde sus arranjos para protegerse. De cierta manera estos arranjos se convierten en ecosistemas “amurallados” en los que estos jóvenes consiguen desarrollar proyectos de vida alrededor de unas tradiciones reinventadas: la de la cultura afro, la de los movimientos sociales, que les permite cruzar las fronteras. Por eso, para entrar a la comuna 13, a los extremos de la periferia sur de São Paulo, es fundamental estar acompañado de un actor que puede cruzarlas, un actor que ha sido capaz de construir allí dentro sus propios lugares de protección levantados a partir de la reafirmación de la diversidad. Es importante señalar que la diversidad no compite con la ilegalidad, no de forma directa, por eso, mientras estos movimientos concentran sus acciones en el fortalecimiento de los arranjos productivos y de las comunidades refugio, permanecen “protegidos”, el problema es cuando utilizan estos ejercicios para oponerse a la guerra, para borrar con sus fronteras las de los grupos armados.

De acuerdo con testimonios de los propios jóvenes y en general de los medios de comunicación local, algunos raperos y actores culturales han sido asesinados en

diferentes barrios de Medellín, por cruzar las fronteras invisibles<sup>184</sup>. Estos hechos pueden ser el resultado de un error de cálculo, justificado en el discurso de la resistencia y del arte como estrategia para robarle niños a la guerra, que lleva a algunas personas a creer que por pertenecer a un grupo por hacer parte de un *arranjo produtivo cultural*, se está blindado contra las balas de los actores armados, y que usar ese traje especial de “artista” los protege para transitar por esos lugares prohibidos. No obstante, las realidades son complejas, las identidades múltiples, y los “artistas” no son solo eso, así que cuando cruzan una frontera invisible o un lugar prohibido, desafían a los ilegales y el traje artístico se convierte en el “traje nuevo del emperador”, que deja ver los otros lados de su vida, esos que “no le sirven” a determinados actores.

En ese sentido, volvemos a ese debate problemático que tiene que ver con el lugar común que afirma que “el arte y la cultura le roban niños a la guerra y por eso en Medellín están matando raperos”. Frente a esta afirmación considero que los asesinatos de jóvenes en Medellín o en São Paulo, no tienen que ver específicamente con su actuación en el campo cultural. En el caso brasileño, se dice entre el común de la personas y así lo afirman algunos investigadores sociales, que hay una estigmatización contra la juventud negra de las periferias, que ha conducido al genocidio de muchos jóvenes inocentes (Gentili, 2012; Feffermann, s.f; Instituto de Saúde, 2008)<sup>185</sup>, como el hermano de Thiago de la Agencia Popular Solano Trindade; en el caso de Medellín estos asesinatos están mediados por otras circunstancias de vida de los jóvenes, quienes además de ser hip hoppers e identificarse como tal, construyen y manifiestan una multiplicidad de identidades: son padres y madres de familia, son hinchas de equipos de fútbol, son empleados o trabajadores independientes, algunos son consumidores de drogas y otros cuantos mantienen relaciones con actores ilegales; unos se involucran en “ciertos negocios”, o establecen relaciones afectivas con “mujeres prohibidas”; en fin, son

---

<sup>184</sup> Varios medios de comunicación han hecho énfasis en el peligro que encierra el cruce de fronteras invisibles en Medellín, para el caso específico de nuestros actores: los hoppers, podemos encontrar titulares en los archivos de la revista Semana <http://www.semana.com/nacion/articulo/por-que-mataron-yhiel-rapero-comuna-13/237562-3>. Y el Mundo: [http://www.elmundo.com/portal/noticias/seguridad/asesinado\\_rapero\\_por\\_cruzar\\_frontera\\_invisible.php#.VQx-fDSG-dl](http://www.elmundo.com/portal/noticias/seguridad/asesinado_rapero_por_cruzar_frontera_invisible.php#.VQx-fDSG-dl).

<sup>185</sup> El Boletín No. 44 de 2.008, del Instituto de Salud del Gobierno de São Paulo, dedicado al tema de “Juventud y raza”, se puede ampliar esta información a través de la mirada de investigadores y académicos, entre los que se encuentra Marisa Feffermann, quien ha estudiado ampliamente la situación y estigmatización de la juventud negra en el país, especialmente en la ciudad de São Paulo. (Instituto de Saúde, 2008)

muchas las variables que llevan a la muerte violenta de personas en estas ciudades por parte de los grupos armados que controlan los territorios y las vidas de sus habitantes. Lo que ocurre, como se afirma en la introducción, es que estos jóvenes son más visibles que otros, debido a las redes de apoyo que logran tejer y a su rol como artistas; por eso cuando son asesinados y la noticia que se da es que “la cultura está amenazada”, inmediatamente se generan ondas de rechazo que envían mensajes a la ciudadanía.

Hoy martes 30 de Octubre en las horas de la madrugada Elider Varela “El Duke”; padre de familia, esposo, Gestor Cultural, impulsor del Hip Hop en la Comuna 13, enamorado de la vida, líder de la Red de Hip Hop la Elite y Educador de la Escuela de Hip Hop Kolacho, es asesinado en el barrio El Salado por quienes le temen al arte y bajo la mirada indolente de quienes se supone deben protegernos<sup>186</sup> (Prensa Rural, 2.012).

No obstante, no podemos confundir los móviles de un asesinato y poner las prácticas culturales como una razón central, pues si bien es cierto que en principio decir “matan a otro líder cultural que le estaba robando niños a la guerra” genera mayor visibilidad, a largo plazo, termina por afectarlos, pues de alguna manera el discurso insistente de la institucionalidad que pone a los actores culturales como la cara positiva de una realidad negativa, termina por visibilizarlos como “enemigos” de los ilegales, cuando en realidad no lo son. Los grupos culturales generan acciones que intentan disminuir algunos conflictos y propiciar espacios alternativos a la guerra, pero no atacan directamente a los actores armados; no es su mandato, tampoco está a su alcance. En este sentido, me atrevo a decir que los gobiernos descargan en ellos responsabilidades que no les corresponden, poniéndolos en riesgo. Los traficantes culturales y los actores ilegales comparten un mismo territorio y están obligados a negociar para habitarlo. Poner el discurso en blanco y negro, conduce a la eliminación de uno de los actores, quien por supuesto será el más débil.

Cuando fue asesinado Elider Varela “El Duke”, rapero de la comuna 13, a finales de 2.012, otros raperos de la comuna hicieron un plantón, en el que circularon un video documental realizado por el grupo al que pertenecía “El Duke”; este video muestra las

---

<sup>186</sup> Recuperado de: <http://prensarural.org/spip/spip.php?article9528>. El día 15 de marzo de 2.015.

dinámicas de los combos y se denuncia la guerra de la comuna 13. Según explicaron algunos líderes, entre estos John Jaime el director de Son Batá, el video y el plantón propiciaron amenazas por parte del combo del sector conocido como “El Salado”. Como detallaremos más adelante, 60 actores culturales de la comuna decidieron abandonar de forma voluntaria el territorio para proteger sus vidas.

Días después de la visita al colectivo en la comuna 13 en la que me recibió Sara, me encontré con los tres integrantes del grupo de Hip Hop y principales líderes de Son Batá, Nene, John Jaime y John Fredy, en un centro comercial de Medellín ubicado en una de las zonas de mayor nivel económico de la ciudad. En sus manos traían bolsas de la tienda de Adidas, una marca que se ha vuelto un referente para los artistas urbanos. Ese día estaban vestidos con camisetas que decían “Negro soy”; tenían además pantalones y zapatos de colores muy llamativos, aretes brillantes y grandes, gafas oscuras. Estaban muy visibles.

¿Por qué para circular en su barrio y los alrededores se visten como estrellas 100% gringas, mientras que para circular por los barrios “ricos” de Medellín combinan este estereotipo con imágenes que les permiten reafirmar sus orígenes, su condición, su identidad, a su vez diferenciarse y ser reconocidos en medio de espacios tan homogéneos, como un centro comercial “de ricos”, donde se comparten otras estéticas? Esos tránsitos y esos ejercicios de construcción y afirmación social de una identidad, tienen que ver con la resignificación de la periferia y la comuna, lo que a su vez permite la construcción de los arranjos productivos culturales, mediante la apropiación de unos activos culturales. A pesar de que estos continúan siendo esos lugares alejados, peligrosos, sin oportunidades, “vulnerables”, son a la vez lugares que confieren cierto estatus, especialmente cuando desde allí se logran superar algunas brechas en términos de acceso a “nuevos derechos” como los culturales, pero sobre todo, cuando se reconocen como lugares de enunciación, como nuevos nodos de producción del saber, de producción simbólica y como el lugar de origen de las transformaciones: como un arranjo productivo, en este caso, cultural. Por eso siempre hay que recordarlo, ese origen es en gran medida el sustento de muchos movimientos culturales de jóvenes; es ese territorio con su patrimonio cultural lo que le da sentido a sus luchas, reconocimiento a sus logros.

Entre quienes comparten la periferia y la comuna como lugar de origen, existe una especie de “orgullo colectivo”. Esos muchachos que lograron “ser alguien en la vida, salir en televisión y ser famosos”, de alguna manera representan un logro compartido porque quienes han salido “son de los nuestros”, “los vimos crecer”; por esa misma razón, cuando se van del territorio y se llevan ese logro que es de todos, tienen que pagar un alto costo social: son juzgados como aquellos que aprovecharon su origen para hacerse famosos, y apenas lo lograron se olvidaron de lo que eran. Son juzgados porque traicionan sus propios sistemas culturales de reglas (Mockus, 1994).

Diversos autores brasileños (Frúgoli, Jr.; Magnani, J.G; Nascimento, E; Caldeira, T.) reconocen la importancia que tienen los movimientos culturales juveniles para comprender no sólo la producción socio-espacial de la periferia, sino también el proceso que ha permitido su resignificación. Por medio de elaboraciones estéticas, estos movimientos articulan una especie de singularización de la periferia, cuya novedad consiste en la representación local o nativa y no en una representación de “afuera hacia dentro” (Frúgoli, 2005, en Nascimento, 2010, p.117).

De acuerdo con Erika Nascimento (2010), los movimientos juveniles de las periferias brasileñas llevan más de 20 años desarrollando una producción cultural con un compromiso político, que ha despertado el interés académico, al ser pioneros en la producción colectiva de discursos sobre estos lugares a partir de la interpretación de los mecanismos de marginalidad social, que son plasmados en las artes plásticas, la danza y la música. Al mismo tiempo que se ha dado una estetización del espacio y de la cotidianidad de la periferia que resultó en un discurso homogenizante sobre las prácticas y los problemas sociales, representado en la frase “periferia es periferia en cualquier lugar”, las prácticas culturales juveniles han permitido una cierta visión positiva sobre lo que implica ser y pertenecer a la periferia al asumir esto como un activo del patrimonio cultural; como indica Magnani (2006, p.39), confiere unas capacidades para enfrentar condiciones difíciles de vida, pertenecer a ciertas redes de sociabilidad, compartir gustos y valores.

Cuando Son Batá ha salido de Colombia, ha intentado reproducir el ejercicio de resignificación de la periferia a escala, llevando la imagen del “afrocolombiano” en resistencia al resto del mundo, con el ánimo de ganar visibilidad. Estos jóvenes

representan una condición que puede llegar a ser unas de las más periféricas posibles, en un escenario global: ser afro y a la vez ser joven, ser de un país del tercer mundo y de una ciudad en guerra. Eso y la condición afro son sus principales activos. En el imaginario de muchas personas extranjeras Medellín antes que una ciudad, es un cartel; es la cuna de Pablo Escobar<sup>187</sup>, del narcotráfico y los sicarios a sueldo. A pesar de los esfuerzos que hace la ciudad por cambiar esa imagen, como por ejemplo, el discurso de la transformación social y de “la ciudad más innovadora del mundo”, esta es una realidad contra la que todavía deben luchar sus ciudadanos. Son Batá y otros movimientos similares son embajadores de esa transformación, testigos que afirman con sus acciones y con su propia vida, que “a pesar de todo, se puede salir adelante”. Es la discriminación positiva llevada al límite de sus posibilidades. La diversidad y la condición periférica capitalizadas ponen a estos jóvenes, en un lugar privilegiado dentro y fuera del país; es eso lo que en parte les permite ser elegidos como “los mejores” en escenarios totalmente opuestos como un concierto de rock, o un festival de música tradicional. Porque lo que se pone en tarima no es la producción artística-cultural, sino la condición social, la relación y la dislocación entre el centro y la periferia que se hace posible a través de sus prácticas, de sus *tráficos culturales*. Dicho de otro modo, la condición periférica se constituye en uno de sus principales activos patrimoniales, que sumado a las otras tradiciones que apropian y reinventan, les permiten construir esos arreglos que son, en últimas, lo que permite resignificar la periferia y la comuna. La existencia de estos “oasis” de convivencia y producción permiten comprender estos lugares como universos de posibilidades.

En este orden de ideas, siendo Colombia la periferia, el sur, lo que le resulta más útil a estos jóvenes dentro del propio país, es esa capacidad de ser un “ciudadano del mundo” globalizado, capaz de llegar al centro. De ahí que cuando Son Batá camina por las calles de “su palenque”, la comuna 13, lleve puesto el traje de un artista al mejor estilo del hip hop gringo, que para circular en los espacios locales más cercanos prefieran parecer

---

<sup>187</sup> En la actualidad se viene ofreciendo un paquete turístico para extranjeros denominado el “pablo escobar tour”, según su página web: “es un viaje de cuatro días donde podrá conocer la verdadera historia del capo más grande del mundo, visitando los sitios más representativos de su vida así como la de sus compañeros (El Cartel de Medellín) a través de este recorrido histórico entenderá la historia más reciente de Colombia”. Recuperado de: <http://www.pabloescobartour.com.co/tour.htm>. El día 13 de julio de 2.015. Este tipo de paquetes cada vez cobra más popularidad entre un tipo de turista joven según un reportaje del diario El Tiempo son su mayoría jóvenes sudamericanos, aunque también vienen norteamericanos y europeos. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13245415>. El día 13 de julio de 2.013.

“raperos del mundo”, en lugar de afrocolombianos de la comuna 13. Esa ropa, que compraron en los outlets de los Ángeles, cuando estuvieron en el reality show de Marc Anthony, por un par de dólares, es el atuendo que les confiere una condición especial entre sus vecinos; que confirma que ellos conocen el mundo. De ese viaje a Los Ángeles, los miembros de Son Batá recuerdan con especial entusiasmo su paso por los centros comerciales de rebajas (outlets), la inmensidad de estos lugares, la posibilidad de comprar la “ropa y los accesorios de los raperos gringos” por muy poco dinero... “ropa que ni siquiera llega a Colombia, que cuando nos la ponemos todo el mundo nos mira como diciendo “huy ¿Cómo?”.

Brasil en cambio es, en muchos sentidos, un país que mira hacia adentro, que se interesa por promover su propia diversidad como su mayor riqueza. A algunos jóvenes brasileños de las periferias les interesa ser y parecer brasileños, producir y consumir Brasil; pero no precisamente el del estereotipo. Es contra el brasileño de la samba y la capoeira que luchan los movimientos de las periferias, del que no les interesa hablar, pues consideran que fue construido desde afuera, por los discursos hegemónicos, que quisieron homogenizar a un país tan diverso en un único imaginario (Yúdice, 2002). A ellos les interesa representar el Brasil del funk, de los indígenas, de los jóvenes afrodescendientes asesinados, de los movimientos sociales, de las mujeres. De cierta manera están encerrados en su propio territorio, reproduciendo en su interior relaciones centro-periferia; es decir, expandiendo las periferias y creando allí centros, liderados por esa especie de “elite periférica”, que gestiona, incide, se relaciona con las ONG y tiene acceso a otros derechos, frustrando así las posibilidades de emancipación que permiten las prácticas, pues los privilegios quedan para unos cuantos “agentes”.

Ahora bien, de todo lo anterior se deriva una cuestión bastante problemática para estos grupos, y es que si bien es cierto, que cruzar las fronteras entre el centro y la periferia y transitar de un lado al otro, resulta ser algo “importante”, un sueño transformador para muchos y algo bien visto por la comunidad, cruzar la frontera, quedarse en el centro y de alguna manera olvidar el origen, puede ser una de las peores estrategias para los movimientos. A partir de ese momento, la comunidad los empieza a ver como unos “traficantes sociales”; pasan de ser “traficantes culturales” en un sentido positivo, es decir, como aquellos que tejen redes, negocian, actúan y movilizan el territorio desde el campo cultural, para convertirse en esos que utilizan su condición y el apoyo de la comunidad,

para emerger, pero que una vez lo logran, se olvidan de todo<sup>188</sup>. Al mismo tiempo, al salir del territorio estos movimientos pierden, de alguna manera, el encanto, el carisma que confiere la periferia y la espectacularización de marginalidad, frente a otros actores. De cierto modo Son Batá ha tenido que enfrentar esta situación, porque algunos de sus miembros salieron de la comuna para vivir en barrios cercanos, menos peligrosos; han sido rechazados y juzgados por otros movimientos de la comunidad que permanecen en la periferia y que consideran que los logros del grupo en gran medida son también sus logros, y que por ende, todo ese capital social, económico y político, debe ser reinvertido en el territorio. Pero, ¿Y cómo hacer para permanecer en la periferia y a la vez, circular en los espacios del centro? ¿Cómo puede Son Batá estar grabando con un productor estadounidense y a su vez viviendo y desarrollando sus prácticas en la comuna 13? Necesita contar con una infraestructura de mayores alcances, capaz de interactuar con la empresa privada, el gobierno, las ONGs, la academia y al mismo tiempo, mantener su incidencia a través de los procesos en el territorio. Precisa de la construcción de un arranjo productivo a través del cual pueda relacionarse hacia adentro y hacia afuera; con sus pares y con los demás actores.

Cuando no logran establecer alianzas suficientemente sólidas, tanto al interior de sus comunidades como fuera de estas, llegan a ciertas coyunturas en las que se ven obligados a tomar decisiones determinantes para su futuro. Deben elegir entre permanecer en la periferia y circular en mercados “sociales” o salir de la periferia para circular en el “gran mercado cultural”; y en caso de que la decisión sea por el segundo escenario, deben elegir además quienes salen, pues el mercado no es el escenario para un gran colectivo, sino para unas cuantas figuras. Si bien es cierto que en principio estos movimientos logran ingresar al mercado cultural precisamente porque son colectivos de la periferia, sus posibilidades de trascendencia y permanencia están dadas por su profesionalismo y competitividad, por la capacidad de generar alianzas de alto nivel y hacerse visibles, no por las condiciones de vulnerabilidad o simplemente por ser un proyecto social.

---

<sup>188</sup> La palabra traficante comúnmente se asocia con algo negativo, ilegal, prohibido. Sin embargo, en esta investigación la noción de traficantes culturales, antes que referirse a una condición positiva o negativa, se refiere a un conjunto de prácticas que posibilitan desarrollar procesos en las comunidades, visibilizarse en diferentes escenarios, agenciar derechos y recursos, ocupar lugares en la sociedad, etc., teniendo la cultura como campo de acción. Un traficante social en cambio, se entiende desde un sentido negativo y se refiere antes que a una práctica, a un individuo que se aprovecha de su entorno social para ganar beneficios propios y personales.

Cuando Son Batá llegó a Los Ángeles para competir en el reality show *Q' Viva, The Chosen*, pronto fue eliminado; a pesar de ser un actor cultural de la periferia y contar con una historia única, no alcanzó los niveles artísticos buscados por el programa. Salieron de la Comuna 13 hacia Los Ángeles, convencidos de que iban a ser los ganadores de este proyecto, si Marc Anthony había ido hasta su sede a conocerlos era por algo; no obstante, cuando llegaron allí comprendieron el significado de competitividad, se enfrentaron con grupos profesionales y se dieron cuenta que como artistas aún les faltaba mucho y que como grupo había grandes diferencias en su interior. De los 20 jóvenes que viajaron, solo a uno le ofrecieron quedarse. En Los Ángeles recibieron un claro mensaje: la marginalidad *per sé* no basta; hay que consolidar algún proyecto, concentrarse en un objetivo, el mercado está buscando artistas con sentido social, no gestores culturales. Se devolvieron como colectivo, sintiéndose agradecidos y “bendecidos” por la oportunidad, y a partir de ese momento se concentraron, hasta finales del 2.014, en el proyecto musical “Afro Hip Hop Colombia”, lo que significó un gran esfuerzo tanto en términos económicos como de trabajo y dedicación exclusiva. “Ser artista no es fácil, hay que ir al gimnasio, hay que ensayar todos los días”, explicó Nene. Dejaron por un tiempo la gestión de alianzas, y en gran parte, su proyecto socio-cultural y político. Durante casi dos años Son Batá no se fortaleció estructuralmente y permaneció distanciado del territorio, haciéndose “artistas de talla internacional”.

Por su parte, la APST, enfrentó también una crisis en 2.012. Las relaciones entre sus miembros se fracturaron, en parte, porque muchos sentían que se estaba perdiendo el rumbo en medio de proyectos y nuevos aliados. Esta situación fue provocada en gran medida por la fama que había ganado el proyecto en poco tiempo y los llevó a múltiples escenarios, propiciando alianzas como la de *Fora do Eixo*, que para algunos miembros del colectivo representó traicionar sus propios principios, en la medida en que *Fora do Eixo* trató de capitalizar la condición periférica de la Agencia en beneficio propio. Comenzaron a invitarlos a escenarios compartidos y allí la Agencia era presentada como su proyecto en la periferia de São Paulo. Adicional a esto el afán de responder a las demandas los puso en un ejercicio de realización de proyectos que los desvió de sus objetivos. “Al finalizar el 2.012, estaban inmersos en una lógica de hacer y hacer proyectos, presentar informes y rendir cuentas, mientras el proyecto seguía su curso

como podía”<sup>189</sup>. Fue a partir de estas situaciones que los directivos de la Agencia decidieron salir de la sede cercana a la estación del metro en Capão Redondo y volver a Campo Limpo a la sede de la Unión Popular de Mujeres, para concentrarse en procesos desde la periferia con otras periferias (culturales tradicionales, cultura viva comunitaria, grupos indígenas, movimiento de mujeres, entre otros), así como en su proyecto de economía solidaria y desde allí desarrollar y fortalecer lo que ellos mismos han denominado un *arranjo produtivo cultural*. Desde entonces hasta hoy se han mantenido en esta ruta, que si bien los saca del *mainstream*, les ha permitido fortalecer el proyecto socio-político, y con esto darle sostenibilidad a la Agencia. Podemos decir que después de construir una *comunidad refugio*, estos movimientos deberán pasar a la consolidación de un *arranjo produtivo*, que permita trascender ese espacio cerrado.

Ambas decisiones tuvieron implicaciones. En el caso de Son Batá, significó, como veremos más adelante dos años de lucha por ingresar a un mercado, sin ningún logro en este sentido, y al mismo tiempo, la fractura de sus procesos y el debilitamiento de sus capitales, lo que en últimas los llevó de regreso a su territorio. En el caso de la Agencia Popular Solano Trindade, significó reafirmar el interés por transitar entre las periferias, validarlas como lugares de enunciación y sobre esta noción desarrollar su *arranjo*. Por tanto, significó romper relaciones con las industrias culturales, dejar de lado proyectos e instituciones que los estaban distraendo de sus objetivos iniciales, con lo que por su puesto, se modificó la gestión y captación de los recursos. En los últimos años se han enfocado en gestionar proyectos con el gobierno o las instituciones que actúan tanto desde el campo cultural, como desde el de la economía a través del enfoque de economía solidaria; así mismo, en desarrollar proyectos con organizaciones de las periferias que quizás representan menos dinero, pero posibilidades de visibilización más sólidas desde y para estos lugares. Se han concentrado en su *arranjo produtivo cultural*.

Los integrantes de la Agencia personifican esa periferia en su apariencia, en su lenguaje, en su actitud, ese es su principal activo. Una de las grandes diferencias que puede inferirse a través del trabajo de investigación desarrollado, es que para algunos movimientos de la periferia de Brasil no existe una búsqueda por llegar al centro, sino por convertir la periferia en otro centro, y fortalecerlo. Los jóvenes de la Agencia, como ya he

---

<sup>189</sup> Comunicación personal con agenciados de la Agencia Popular Solano Trindade.

mencionado, prefieren una apariencia “hippie” que les permite fluir en los escenarios de la periferia “como uno más”; esto es también una estrategia contestataria en contra del sistema, de la estética gringa, del imaginario del artista del *mainstream*, mediante la apropiación de la diversidad. Cuando los miembros de la Agencia piensan en salir de Brasil, sueñan con viajar a Colombia, a Bolivia, a Perú, a Ecuador o a África; a otros sures y otras periferias. Sin embargo, esto también hay que problematizarlo, porque esta búsqueda encierra el peligro de esencializar<sup>190</sup> “lo otro”, “la periferia” y reproducir el modelo, al limitarse a dislocar el centro y reubicarlo donde antes era la periferia, generando con esto, nuevas periferias. ¿Podemos decir que el centro es entonces la periferia de quienes no quieren trasladarse a ese lugar? Es decir, para los miembros de la Agencia y de otros movimientos de las periferias de São Paulo, el centro, el norte, es comprendido como ese lugar antagónico al que de ninguna manera quieren llegar; representa todo lo que no son o no quieren ser: es la homogeneidad, la falacia de la globalización (Beck, 1998), la opulencia, la estética de la extravagancia, el consumismo y el capitalismo salvaje. Sin duda esto también tiene que ver con ese imaginario y esas políticas de país que priorizan lo nacional, pero también con la composición de una gran ciudad en la que el centro histórico dejó de ser el único; desde los años 90s se ha dado en São Paulo una producción sucesiva de centralidades.

En ciudades como esta, con más de 20 millones de habitantes comprendiendo su área metropolitana (censo, 2.010), las periferias han tenido que constituirse como sub-ciudades; desde hace algunos años cuentan con todos los recursos necesarios, con equipamientos públicos, con oferta educativa, laboral y de vivienda, pues el centro se convirtió en un imposible geográfico y económico. Habitar en la periferia y trabajar en el centro de São Paulo es un absurdo; a tal punto que esta situación es la que ha motivado la expansión del “movimiento de moradía”, integrado por miles de paulistanos que trabajan en el centro, y han decidido abandonar sus viviendas en la periferia, para ocupar ilegalmente edificios desocupados en el centro, porque los tiempos y recursos que gastan

---

<sup>190</sup> Hall (1996a) y Grossberg (1997) han catalogado como esencialistas las orientaciones teóricas que suponen una necesaria correspondencia entre dos o más aspectos o planos de la vida social; por ejemplo, que una determinada locación económica o social (como la clase) se corresponda, necesariamente, con un orden de representaciones (conciencia de clase o identidad de clase). Etnicidad o etnia en singular no existen. Lo que han existido son etnicidades en plural, con puntos de emergencia, sentidos, dispersiones y trayectorias específicas, siendo las etnias su efecto de superficie. Una posición constructivista es anti-esencialista porque cuestiona la necesaria correspondencia entre aspectos o planos de la vida social (Restrepo, 2004, p. 31)

en los trayectos diarios, no les permiten tener una calidad de vida digna. Prefieren vivir como invasores que recorrer estas distancias. En este orden de ideas, la periferia ha tenido que desarrollarse y generar opciones de vida para sus habitantes; en este sentido, el cambio sobre la noción y la significación de la periferia entre sus propios habitantes resulta fundamental, sin esto, construir sus propios arranjos productivos sería imposible y viceversa.

Cosa muy diferente ocurre en Medellín, donde el centro, el Valle de Aburrá, continúa siendo el lugar de los derechos; apenas recientemente se están reconociendo ejercicios de reafirmación de las comunas como un lugar de posibilidades. Tradicionalmente los extremos y las lomas de la ciudad (comunas), han sido asociadas con violencia y pobreza; en este sentido, el accionar de los movimientos juveniles y de cientos de organizaciones comunitarias, que desarrollan diferentes acciones y procesos en los territorios, en buena medida a partir de la apropiación de sus activos, ha sido fundamental para visibilizar otras realidades y comenzar a cambiar la significación de estos lugares en el imaginario de ciudad; no obstante, la ciudad aún está muy lejos de reconocerlos como lugares de enunciación, como centros del saber (Garcés y Medina, 2006; Quiceno, et al, 2006). La construcción de arranjos productivos propios por parte de los movimientos es algo relativamente reciente.

En Brasil, los miembros de la Agencia Popular Solano Trindade, no están interesados en utilizar los modelos del norte como sus referentes; al contrario los rechazan abiertamente y prefieren identificarse con los pueblos indígenas y afros. Para ellos Estados Unidos es ese lugar alejado, contaminado, no-deseado. Es interesante ver cómo la Agencia reconstruye sus orígenes al tomar el mito de Solano Trindade, un poeta negro, activista, que luchó por los derechos de su comunidad, como elemento fundante de la organización y con esto, auto-reconocerse como afros, como hijos de esa tradición. En el caso de Son Batá hay una dicotomía latente que es difícil precisar, ya que por un lado sus ideas fundacionales están más cercanas al Hip Hop y a las prácticas culturales que giran entorno a este género y en consecuencia a Estados Unidos, pero por otro lado están los vínculos con las comunidades afro del Pacífico; estos jóvenes son casi la primera generación afrocolombiana que nace y crece en la ciudad. En gran medida, esto permitió que fuera "fácil" rescatar y capitalizar sus raíces. Por su parte, los miembros de la Agencia tienen unos vínculos mucho más distantes con las comunidades de las cuales se

sienten hermanos; no obstante, más allá de sus intereses reales por hacer parte de estos grupos, también saben, cómo los jóvenes de Medellín, que esta filiación es fundamental para la construcción de su identidad y el reconocimiento de su ejercicio. Rafael, el director de la Agencia Solano Trindade y muchos de sus miembros, se autodenominan en Facebook y en las demás redes sociales con su nombre, y las palabras *Guaraní Kaiowá* a modo de apellido. Este es el nombre de la etnia indígena que habitaba en algunos países del sur, y que fueron expulsados del Estado de Mato Grosso do Sul<sup>191</sup>. Además de los desalojos y lo que se ha entendido como el genocidio de los *Guaraní Kaiowá*, en Brasil han sido asesinados en los últimos años más de 500 indígenas; muchos de ellos han caído en medio de la guerra que han debido enfrentar con los terratenientes y las multinacionales. Con esta tragedia se han solidarizado los miembros de la Agencia y la han convertido en su lucha. Es parte de su bandera social y política.

Ahora bien, ¿En qué momento reconocen los miembros de la Agencia la importancia, la afirmación y los vínculos con la periferia para el desarrollo de su proyecto? Desde el comienzo la Agencia se autonombró como una “hija” de la Unión Popular de Mujeres de Campo Limpo –UPM-; no obstante, desde el momento en el que fue posible consolidar el proyecto, con los recursos del Programa VAI, la Agencia se desplazó hacia la zona de Capão Redondo, un lugar que si bien es periférico, es mucho más central que Campo Limpo, donde está la sede de la UPM. Para llegar a la sede de la Agencia en Capão Redondo, es suficiente con tomar el metro y caminar unas cuantas cuadras por una zona segura. Para llegar a la UPM desde el centro de São Paulo, hay que tomar el metro y luego dos buses y caminar por una zona que puede ser peligrosa. La razón que los llevó a Capão Redondo, fue precisamente la posibilidad de generar una mayor circulación entre los agenciados, así como entre los actores externos, y contar con un espacio más cómodo y mejor dotado. Pasar de Campo Limpo a Capão Redondo significó de una parte, “abandonar” los procesos más populares, arraigados al territorio y comenzar a desligarse de la UPM, pero al mismo tiempo, una apertura a una mayor población de la zona sur. Salieron del barrio para abarcar la zona. Esta salida permitió entre otras, una estrecha relación con grupos culturales del centro, con una fuerte incidencia política, (como Fora do Eixo), y una mayor visibilidad. Esta reubicación tuvo implicaciones positivas y negativas; de una parte las personas podían llegar fácilmente hasta la Agencia y sus

---

<sup>191</sup> El 17 de septiembre de 2.012, un tribunal federal regional dictó orden de desalojo contra la etnia *Guaraní Kaiowá* en el estado de Mato Grosso do Sul .

miembros tenían mejores posibilidades de movilidad; pero, de otra parte, debieron asumir unos costos económicos mayores, y sobre todo, unos costos sociales altos al desligarse (así no lo quisieran) de sus orígenes, lo que generó una percepción negativa entre algunos actores de la periferia. En ambos casos – Medellín y São Paulo-, cuando estos agentes salen del territorio, las comunidades rechazan la acción y lo ven como una especie de desprecio por lo que son, y en especial, una forma muy negativa de “utilizar” esos orígenes para hacer un marketing social. Los ven como traficantes sociales.

En el año 2.013, la Agencia regresó a Campo Limpo, el lugar de origen de la Unión Popular de Mujeres, y por tanto del proyecto de jóvenes; con esto se fortalecieron nuevamente las relaciones con las mujeres y en general con actores de la periferia sur. Por su parte, desde finales del año 2.012, los líderes de Son Batá, salieron de la comuna 13 de forma “voluntaria”, porque se sintieron amenazados por los actores armados de la zona. Viviendo en barrios cercanos, los directores de Son Batá, intentaron sostener sus vínculos con la comuna, manteniendo activada su sede del barrio Nuevos Conquistadores, pero fue casi imposible; en pocos meses John Fredy y Nene regresaron al barrio, mientras que John Jaime continuó viviendo en la parte baja, clase media, de la comuna 13. Podemos decir que los trayectos que emprenden estos dos movimientos son tan diferentes como sus tránsitos culturales y políticos.

De igual forma, el cruce de fronteras internacionales de ambos movimientos tienen búsquedas muy diferentes. Mientras que en 2.012 20 integrantes de Son Batá viajaron a los Ángeles, California, para participar en un reality show, de un reconocido cantante internacional; algunos miembros la Agencia decidieron viajar a Bolivia para participar en el Congreso de los Pueblos, en el marco del Programa de Cultura Viva Comunitaria. Unos buscan el norte, otros el sur. En los Ángeles, Son Batá se encontró con otros grupos culturales y artísticos, de “población vulnerable” latinoamericanos que estaban concursando en un proyecto bastante mediático, que pretendía descubrir jóvenes talento en las periferias urbanas del continente; quienes estuvieron allí presentes desarrollan proyectos artísticos. En La Paz, la Agencia se encontró con cientos de líderes latinoamericanos, representantes de movimientos y colectivos, activistas, agentes y gestores de organizaciones de la comunidad, para discutir cuestiones sociales y políticas; antes que artistas había traficantes culturales. Para ambos movimientos estos viajes representan la posibilidad de cruzar fronteras, colonizar el centro o crear nuevos centros.

Así pues, existe una relación fundamental entre la posibilidad de cruzar múltiples fronteras de orden simbólico y real; como las fronteras invisibles de los grupos armados, las fronteras raciales de la exclusión y las fronteras sociales de la desigualdad en cada ciudad, la apropiación de los activos patrimoniales y la construcción de *arranjos productivos*. En la medida en que estos movimientos reafirman sus identidades, reinventan sus tradiciones, se fortalecen y construyen sobre estas bases *arranjos productivos* propios, tienen mayores capacidades de relacionamiento, sus redes de protección y de gestión se consolidan, y tienen mayores posibilidades de atravesar diferentes fronteras, minimizando el riesgo de ser cooptados por la institucionalidad y el clientelismo o terminar como víctimas de los conflictos. Identidades fortalecidas mediante prácticas propias como los tráficos culturales, les permiten cruzar fronteras urbanas, nacionales e internacionales, transitando por diversos escenarios. El cruce de fronteras los lleva a recorrer diversos trayectos, no solo entre las periferias y el centro, sino también, entre los escenarios del centro y las múltiples periferias; pero también entre ser negro, ser joven, ser artista, ser político, ser un líder social. Las distancias que recorren entre estos puntos, definen también esas identidades, resignifican sus lugares de origen y por supuesto, el rumbo de los *arranjos*.

## 6.2. La comuna y la quebrada

*Nunca se colocó la Agencia como un movimiento artístico, sino como un movimiento que utiliza el arte para actuar. Nacimos de un movimiento social que es la Unión Popular de Mujeres. Eso no podemos olvidarlo.*  
Rafael Mesquita, director de la APST.

Las periferias de las principales ciudades latinoamericanas guardan grandes semejanzas. Así mismo parece ocurrir con las respuestas que se generan desde sus actores. En Brasil, en Venezuela, en Argentina, en Colombia, algunos jóvenes periféricos están actuando desde la cultura urbana, tomando como punto de partida los que consideran sus activos patrimoniales. Pese a las enormes diferencias en términos de territorio, de proyecto de ciudad, de la relación centro-periferia y de población, que existen entre dos ciudades como São Paulo en Brasil y Medellín en Colombia, los jóvenes de estos territorios experimentan situaciones de marginación y exclusión social asociadas con

condiciones de pobreza, violencia urbana, y dificultad para el ejercicio de los derechos básicos, semejantes. Al mismo tiempo, son herederos de tradiciones, portadores del patrimonio inmaterial que trajeron sus padres desde las zonas rurales. Estas condiciones de vulnerabilidad en algunos casos, se han convertido en su mayor motivación para actuar y los han conducido a buscar alternativas para sobrevivir a esos entornos hostiles, constituyéndose a su vez en un principio de reconocimiento. La búsqueda por la sobrevivencia ha propiciado la creación de *comunidades refugio* y ha generado como respuesta una serie de propuestas colectivas y comunitarias que se desarrollan en unos territorios muy específicos, articulados especialmente por medio de prácticas culturales: se trata de zonas periféricas en sentido geográfico y social, marginadas de los centros urbanos, de los derechos, de las oportunidades. Lo que se produce en estos suburbios son formas de asociación que reivindican antes que nada el derecho a existir socialmente, a ser reconocidos, a pertenecer. Se agrupan alrededor de causas, se encuentran en hermandades estéticas, se movilizan y generan una especie de comunidades al interior de los barrios que se convierten en el albergue de otros jóvenes.

Una vez han construido esos “albergues” o *comunidades refugio*, los jóvenes encuentran (o inventan) elementos articuladores que les permiten trascender esos escenarios. En el caso de los movimientos estudiados, sus activos patrimoniales -la cultura afro, la cultura periférica, la tradición de los movimientos sociales- son los ejes necesarios para dar sustento a una serie de relaciones, acciones, estrategias de gobernanza y producciones, ligadas a sus territorios, que comprendemos como *arranjos productivos*. Más allá de la patrimonialización de esos activos, los movimientos los apropian y los aprovechan para construir alrededor de estos nuevos centros de producción de la cultura popular.

Algunos teóricos hablan de movimientos sociales con nuevas características, como la estructura de redes abiertas y flexibles (Yúdice), otros, de nuevos movimientos sociales, que actúan desde el campo cultural para producir acciones políticas (Borelli), incluso, hablan de tribus urbanas que se asocian por hermandades estéticas (Maffessoli), de culturas juveniles como estrategia para salir del desencanto que produce la modernidad (Reguillo), entre otros. Pero las redes abiertas y flexibles no son precisamente una característica que distinga a los movimientos estudiados, pues si bien establecen procesos en red, estos se desarrollan con unas poblaciones específicas que comparten en primera medida el territorio; por otra parte aunque estos movimientos están actuando

desde el campo cultural para producir acciones políticas, sus alcances en muchos de los casos van más allá, pues a partir de sus prácticas están ingresando a diferentes mercados como el cultural, pero también al del marketing social. En cuanto a las hermandades estéticas de estos jóvenes, debemos decir que no son previas a los proyectos; es decir, no se unen a partir de estas, sino que se encuentran en estas y las consolidan a medida que están juntos. Lo anterior es posible comprenderlo desde la teoría del análisis del Discurso de Teun Van Dijk (1999). El autor indica que para entender el discurso de los actores sociales es necesario ir más allá del análisis de sus estructuras internas y de las operaciones mentales (procesos cognitivos) que ocurren en el uso del lenguaje, de ahí que sea necesario entender que el discurso como acción social ocurre en un marco de comprensión, comunicación e interacción que a su vez son partes de estructuras y procesos socioculturales más amplios. En Medellín los jóvenes de Son Batá y de otros movimientos semejantes han construido su propia estética del hip hop, de la extravagancia, a partir de la estética estadounidense: ropa ostentosa y llamativa, accesorios brillantes; en Brasil, los jóvenes de la Agencia y de otros movimientos de las periferias, han ido construyendo su imagen estética hippie, desde la relación con la periferia y las culturas tradicionales: peinados con rastas, afros, ropas sencillas y poco vistosas, accesorios artesanales, etc.

En cuanto a las culturas juveniles de las que nos habla Rossana Reguillo, podemos decir que los jóvenes con quienes he trabajado en esta investigación no solo son consumidores de bienes simbólicos, sino además productores de cultura, pero sobre todo, son *traficantes culturales*, que se están valiendo de sus prácticas para actuar e incidir en sus territorios, para establecer negociaciones, generar alianzas, transitar en múltiples escenarios, e ingresar en diversos mercados; por eso, más allá de culturas juveniles, hablamos de *arranjos productivos culturales*.

Así pues los movimientos juveniles de lo que se conoce como las periferias, en diferentes ciudades latinoamericanas, los caracteriza una relación directa y dependiente con el territorio: nacen, existen y permanecen como propuesta sociocultural porque quieren modificar ese lugar, pero al mismo tiempo porque sin este, su lucha pierde gran parte del sentido. En ningún caso han nacido como proyectos artísticos, han nacido como proyectos sociales en respuesta a unas necesidades muy específicas y localizadas, pero el arte y la cultura se convirtieron para ellos en las mejores formas de mediación para llegar a su verdadero objetivo. Su apuesta en últimas, implícita, pretende que ese

territorio también dependa de ellos; que las transformaciones que allí se producen sean resultado de sus prácticas culturales. No obstante, en el caso específico de Son Batá, el medio se convirtió en su fin; es decir, la producción cultural y la carrera artística pasó a ocupar un lugar primordial, que desbanca las otras luchas: las sociales y las políticas. Efectos del mercado cultural y la comercialización de la imagen del “actor cultural”. En el imaginario de estos jóvenes los artistas de la industria de la música son aclamados, tienen fans, una vida opulenta, viajan, participan de una serie de situaciones novedosas y sumamente llamativas, como salir en televisión, cantar al lado de los famosos, sentarse a debatir junto a “grandes personalidades”, y en últimas, volverse ellos también famosos.

Desde sus inicios los integrantes de Son Batá querían ser como los raperos gringos que veían en televisión. Para ellos y para muchos otros jóvenes alcanzar este estilo de vida es un ideal; pero además de esto, para algunos de ellos fue más fácil conseguir una inserción social actuando desde el campo socio-cultural que desde el campo político o económico así como desde otros campos profesionales; concebirse y mostrarse como artistas con un sentido social, pareció ser el camino más expedito para visibilizarse. Las prácticas culturales en principio son algo que todas las personas pueden hacer desde sus propios saberes; articularlas con un discurso social y potencializarlas a partir del patrimonio cultural, ha sido una fórmula infalible para que muchos actores emerjan en diferentes escenarios y a partir de ahí, puedan librar luchas políticas. Esto se ve respaldado tanto por una construcción social que rescata la diversidad y la desigualdad como signo de distinción, como por unas políticas públicas que fomentan procesos creativos y mediáticos, basados en el discurso de la resistencia. Así, lo que tenemos hoy en día es la gran paradoja de unos movimientos con una base de capital político y social, construida a partir del trabajo en el territorio, actuando desde el campo de la cultura, con grandes posibilidades de incidencia, que a su vez están limitadas por el contexto y por unas políticas públicas que los obligan a permanecer en el escenario de la creación y la producción cultural, circulando en agendas culturales institucionales y llenando de contenido los discursos oficiales.

Por su parte, el punto de partida de la APST está ligado al Movimiento de Mujeres; en ese sentido, sus objetivos están determinados por la lucha social, por el acceso a los derechos. Son los hijos y nietos de las mujeres de la Unión Popular, son los activistas que emprendieron el nuevo recorrido y en su búsqueda comprendieron que la cultura es la vía

más atractiva y cómoda para la juventud, para sus pares. Sus fundadores, un sociólogo y un administrador, tenían en mente una búsqueda por la inclusión social y económica de la población joven de la zona sur; lo que no tenían muy claro era cómo vincular a esta población en esta lucha. En la cultura encontraron la veta de ingreso. Muchos de los derechos por los que lucharon sus madres y abuelas ya fueron conquistados, y han ido apareciendo otros nuevos, ligados con otras formas de ciudadanía como la cultural: los jóvenes de las periferias no tienen acceso a la producción y consumo de bienes simbólicos, a la participación, al reconocimiento; no encuentran cabida en las alternativas de sustento económico existentes, bien porque no les interesan, bien porque no tienen las competencias para ingresar; no obstante, están produciendo y consumiendo cultura todo el tiempo. Cuando comprendieron esto, las personas que integran el colectivo comenzaron a articular la lucha social y las prácticas culturales propias de la juventud: los *saraus*, la música, la literatura, se convirtieron en la plataforma de encuentro y de denuncia. Desde allí los jóvenes emergieron dentro de sus comunidades y el proyecto de la Agencia pudo consolidarse como un arranjo productivo cultural.

A medida que desarrollaban la articulación entre la demanda social y las prácticas culturales, los miembros de la Agencia descubrieron que esto produce una especie de “magnetismo”: los académicos, las instituciones del gobierno, las ONG, los actores culturales de clase media y alta, querían conocer ese proceso tan especial que a partir de la cultura estaba conquistando lo público; muchos queríamos entender cómo estaban participando los jóvenes y desde dónde estaban actuando, cómo era que los poetas, cantantes, actores y mediadores culturales, emergían como actores políticos, participaban en escenarios de debate, y eran reconocidos como líderes de sus comunidades, con voz y voto. Al mismo tiempo, presenciábamos ese extraño fenómeno en el que los actores sociales y políticos eran reconocidos como artistas y productores culturales. Un sarau siempre será un espacio para gritar “periferia é quilombo” (la periferia es un palenque), para protestar contra el “genocidio de los jóvenes negros” (APST), para apoyar la lucha de los indígenas, para recordar que sus orígenes están en el movimiento de las mujeres. Hay entonces una doble necesidad por fortalecer, de una parte la producción artístico-cultural para consolidarse como artistas, y de otra, un discurso político para consolidarse como nuevos líderes; pero sin duda, son los espacios culturales los que más logran convocar tanto al público general como a otros *traficantes culturales*. Así pues, pese a que no nacieron como un movimiento artístico, hoy lo son, y las posibilidades de

trascender en su lucha sociopolítica, están determinadas por sus capacidades de mantenerse activos en el campo cultural. La Agencia está en un punto del camino en el que son a la vez reconocidos como actores sociales, actores políticos y actores culturales. ¿Cual rol asumir?, dependerá del contexto y de la necesidad. Como *traficantes culturales* deberán saber cómo actuar en cada escenario, qué trayectos recorrer, qué relaciones establecer, qué negociaciones hacer y con qué herramientas mediar. De eso se trata.

Son Batá, por su parte, comenzó el recorrido en otro punto. A diferencia de los jóvenes de la Agencia, los de Son Batá y de otros procesos colectivos semejantes que nacieron como *comunidades refugio* en las comunas de Medellín, estaban motivados en la mayoría de los casos por una necesidad de sobrevivir al conflicto armado y no tenían antecedentes organizativos. Es decir, no son herederos, al menos no de forma directa, de una tradición activista o de un movimiento social como sí lo son los brasileños<sup>192</sup>. Más allá de luchar por el acceso a los derechos básicos, las comunidades de las comunas luchan por sobrevivir en medio de la violencia, por conservar la vida o por la superación de la muerte de los seres queridos. Ahí se halla el punto de partida de Son Batá: estaban viendo morir a sus amigos, tenían miedo de morir, querían sobrevivir. El miedo, de acuerdo a lo que han explicado John Jaime, John Fredy y Nene en diversas entrevistas, opera aquí como principio detonador. Una vez se unieron, la colectividad les permitió encontrar elementos en común que sirvieron de trinchera, de refugio: la estética, la música, el baile, la moda, han ayudado a superar el miedo y a encontrar otros detonadores. Con la música que llegó desde afuera se “hicieron los locos” frente al miedo, con la estética del “hip hop criollo” que imaginaron a partir de las pocas caratulas de casetes o cds, y los videos que veían, construyeron una identidad y con las danzas urbanas (break dance) encontraron una manera de expresarse; a partir de estos elementos construyeron un lugar para refugiarse. En este sentido, su primer auto-reconocimiento fue como artistas. Me atrevo a decir en este punto que la carencia de un antecedente con procesos organizativos entre los jóvenes, ha sido determinante para que

---

<sup>192</sup> En Medellín se han gestado movimientos y organizaciones sociales que emergieron a finales de la década de los años 80 e inicios de los 90, en contextos marcado por múltiples violencias, especialmente la generada por grupos armados, en la que jóvenes de distintas comunas decidieron encarar la estigmatización latente a través de la articulación de iniciativas políticas y culturales muchas de estas respaldadas por ONGs internacionales, Instituciones gubernamentales o JAL.

la construcción de arranjos productivos en el escenario de las comunas de Medellín sea más lento.

Así comenzó en la comuna 13 y en las demás comunas de Medellín, la historia del hip hop. Teniendo como referentes a la llamada generación de “No nacimos pa’semilla” (Salazar, 1990) y “Rodrigo D No Futuro” (Gaviria, 1990), criados por la salsa, el rock y el punk, protagonistas del cine y la literatura; los nuevos jóvenes de las laderas que nacieron en medio del conflicto armado producto del narcotráfico a finales de los 80s y principios de los 90s, se juntaron para seguir haciendo “contracultura” (Restrepo, 2007; Cano, 2001)<sup>193</sup>; un movimiento que paradójicamente terminó por convertirse en *la cultura* oficial de Medellín. Totalmente empíricos, a partir de la mimesis terminaron por inventarse un estilo y un discurso muy propios haciendo del hip hop criollo su *poesis*. Ellos también empezaron a ser atractivos, magnéticos para ONGs, para académicos, para el gobierno. ¿Cómo era posible que en medio de las comunas más violentas de la ciudad, había grupos de jóvenes que en lugar de estar vinculados a la guerra, estaban intentando hacer música de forma colectiva? A pesar de antecedentes como el Festival Internacional de Poesía que nació en 1.991 en medio de uno de los peores momentos que vivió la ciudad a causa de la violencia del narcotráfico, este tipo de acciones no eran comunes; de hecho la Revista *Prometeo*, fundada y dirigida por el poeta Fernando Rendón, fue una de las poquísimas iniciativas culturales que sobrevivió a esta época. La lógica era, de acuerdo con los escasos estudios sobre la juventud de las periferias urbanas de Colombia (Perea, 2007), que fueran víctimas o victimarios. La cuestión no era entonces la música en sí misma, el punto no era si estaba bien hecha o no, la cuestión era que estaban haciendo una cosa completamente diferente, estaban construyendo una identidad (otra). Y a pesar de que los raperos de Medellín se sintieron estigmatizados, relacionados con el hampa como en Estados Unidos, y parte de su lucha ha sido reivindicar el género musical y la

---

<sup>193</sup> El punk y la salsa como géneros musicales eran en sus orígenes escuchados en comunidades históricamente marginadas, según Cano (2001) y Salazar (1990) se afianzan en Medellín en los 80 debido que ciertos grupos de jóvenes de clases sociales de la periferia empezaron a usar la música como un catalizador de la violencia política y social por la que estaba pasando la ciudad a raíz del crecimiento descontrolado del narcotráfico, lo anterior sumado al fenómeno del sicariato que proporcionaba asesinos a sueldo a los grupos narcotraficantes, lo anterior evidenciaba la falta de oportunidades laborales y académicas de estos. Las letras de ambos géneros eran un canto al desencanto por la vida, al futuro, era un “NO FUTURO” A comienzos de la década del 2.000 con la administración de Sergio Fajardo y su política de gestión pública muchos de los discursos contracorriente entran a ser normalizados a través de una serie de mecanismos para ser transformados en *mainstream* en la ciudad, se convierten en la cultura oficial, junto con el Hip Hop.

cultura urbana, habrá que decir, que siempre se vio con buenos ojos que los jóvenes le hicieran el quite a la guerra con la música.

El hip hop no tardó mucho tiempo en ser hegemónico en ciudades como Medellín y São Paulo. Tanto desde abajo (bottom up) como desde arriba (top down), se empezaron a proponer acciones, planes y programas alrededor de esta manifestación; en Colombia se volvió casi una política pública con propuestas oficiales como “Hip Hop al parque”<sup>194</sup> y el apoyo a los festivales locales de Medellín a través del presupuesto participativo. Por su parte, en Brasil, el Hip Hop entró como una línea específica para ser apoyada con las convocatorias de estímulo de los programas ProAc y Ley Rouanet; el mismo fenómeno ocurrió años más tarde (2.012) con los *saraus*. Por otra parte, entre los jóvenes latinoamericanos el Hip Hop alcanzó rápidamente una gran popularidad pues era la música que estaba llegando a través de los tráficos culturales, la que se veía en los canales internacionales de música que se popularizaron en los albores de la globalización como MTV, la que llegaba en Cds; adicional a esto representaba precisamente la contracultura, la posibilidad de rebelarse contra el sistema, de manifestar la inconformidad a través de sus letras, como lo hacían los inmigrantes latinos y afro en Nueva York. El hip hop tiene un gesto fuerte, desafiante, amenazante (Chang, 2000), condiciones fundamentales para enfrentar semejantes contextos. Al mismo tiempo el hip hop es un género con derroche estético, sumamente visible y protagónico. Gracias a esta hegemonía, en Colombia como en Brasil, los jóvenes de las periferias que practican esta cultura han recibido un apoyo significativo por parte de las administraciones municipales y nacionales, que les han permitido poner en marcha una serie de dispositivos a través de los cuales han conquistado espacios que antes estaban vetados para ellos. De acuerdo con Marta Porto, en Brasil hay una sobre atención para el joven negro de la periferia, a tal punto que los demás jóvenes (quienes además pasan a ser “los otros”), quedan excluidos de las agendas. “Existe un acuerdo invisible y absurdo de que todos los jóvenes son

---

<sup>194</sup> Hip hop al parque es un evento organizado por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y la Orquesta Filarmónica de Bogotá, bajo el lema de “Vida, Máximo Respeto”. Es un proyecto destinado al incremento y fortalecimiento de las propuestas musicales del Hip Hop gestadas en la ciudad, y al fomento de mecanismos de tolerancia y convivencia en sectores urbanos a través de la participación juvenil. Recuperado de: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/hiphop/acercade.php>. El día 18 de septiembre de 2.014. En cuanto a Medellín son reconocidos por la ciudadanía y han sido apoyados con recursos públicos festivales como “Revolución sin muertos”, organizado por la Red Elite Hip Hop de la comuna 13; Hip4, organizado por el colectivo Crew Peligrosos en la comuna 4; el festival de Hip Hop de la comuna 6, entre otros.

como los de hip hop, pero hay muchos más que están en las iglesias, en los movimientos carismáticos, en los movimientos protestantes, y para estos jóvenes no tenemos una buena política cultural” (Porto en García Canclini, 2.010). Esto incluso se ha convertido en una forma de exclusión para otros jóvenes artistas que no pertenecen a estas comunidades.

Los ojos que se posaron sobre Son Batá (la ACJ, AfroReggae, la Alcaldía) les ayudaron en la construcción de las preguntas, en la comprensión de las posibilidades que tenían sus acciones, en el descubrimiento de su enorme capital cultural: la diversidad. Así, comenzaron a emerger como actores sociales y a construirse como actores culturales. Se apropiaron del hip hop y lo adaptaron a su realidad, después fue la capitalización de sus activos patrimoniales, la construcción de su propio *arranjo produtivo cultural* y con esto, su consolidación como propuesta cultural. Con el tiempo las prácticas culturales los llevaron a emerger como actores políticos y entendieron que podían compartir una mesa con el alcalde, que podían hablarle a los grandes empresarios, que podían convertirse en referentes. Desde la institucionalidad se construyó un discurso de la resistencia, del arte como herramienta de transformación social, de robarle niños a la guerra con la cultura, que fue apropiado y reproducido por los colectivos socioculturales de los jóvenes. En Medellín cada uno de los roles que ejercen los miembros de estos movimientos – activista, líder socio-político, artista, portador del patrimonio- ha debido ser aprendido; se los han enseñado quienes los han apoyado, pero también el mercado que les propone unos ideales. El palenque de la comuna 13 ha sido toda una construcción social, política y cultural, levantada a partir de unos activos patrimoniales de la tradición afro, que responde a las demandas no solo de sus propios habitantes, sino también de diversos actores. Es una tradición inventada en el más amplio sentido del término. Del mismo modo que los brasileños, estos colombianos están en un punto del camino en el que son reconocidos en sus diferentes roles e identidades; ellos también cambian de camiseta con facilidad, a veces son artistas con discurso político, a veces son políticos artistas, a veces son actores sociales reconocidos por su capacidad de estar “en todas partes”, a veces son activistas. ¿Qué lo determina? La necesidad, el momento, la negociación, el otro.

Ahora, si bien encontramos entre los movimientos de ambos países algunas prácticas que resultan ser semejantes, en gran medida debido a los tráficos culturales y a los efectos de la globalización que permite compartir imaginarios y estéticas alrededor del

mundo, existen grandes diferencias entre lo qué hacen, cómo lo hacen y cómo lo muestran. Los intereses entre lo que se quiere ser y comunicar varían bastante. De igual forma los trayectos que han recorrido y las fronteras que han pasado estos movimientos para llegar allí son particulares de cada uno, y es precisamente esto lo que genera las diferencias más profundas en sus formas de actuar; esa relación con el movimiento social de las mujeres es determinante para que la Agencia se conciba como activista de los derechos culturales de los jóvenes, así mismo lo son los tráficos culturales de Brooklyn Zinagoga para construir un proyecto sobre la ideología y la estética del hip hop, y las operaciones armadas sobre la comuna 13 para construir una comunidad como refugio. No obstante, al mismo tiempo resulta interesante entender cómo Son Batá y la Agencia Popular Solano Trindade hoy están en posiciones similares en relación con el territorio, el reconocimiento social, la gestión de los recursos, la relación con la institucionalidad y las políticas, y las disyuntivas frente a su futuro, entre otras, a pesar de haber surgido por motivaciones diferentes y haber recorrido trayectos tan disímiles. Cómo hoy ambos movimientos se encuentran construyendo arranjos productivos culturales, en el caso de la Agencia nombrado con estas palabras y construido a la manera de un arranjo productivo local; en el caso de Son Batá, de una manera más holística, probablemente sin conocer el concepto, pero con búsquedas muy semejantes a las que plantea este modelo: emprendimiento, gobernanza, relaciones en el territorio.

Pero no solo los trayectos, sino también las fronteras y los tránsitos, van marcando el presente y el futuro de los procesos; si bien es cierto que se construyen unos ideales, y en ocasiones se marca un norte, es el contexto el que define como mutan. Las palabras de Rafael que abren este capítulo, fueron pronunciadas en una reunión de planeación realizada en noviembre de 2.012, para proponer los lineamientos del 2.013 y evidencian la preocupación de estarse convirtiendo en una agencia de producción de contenidos culturales sin bases políticas, en una oficina de proyectos, en olvidar los principios del movimiento social<sup>195</sup>. La Agencia alcanzó un punto bastante complejo, que obliga a generar estrategias de autogestión y autosostenibilidad. Nacieron a partir del apoyo de un recurso público y rápidamente crecieron, cada vez tienen una mayor demanda para estar en diferentes escenarios y para esto se requiere de recursos; estar presentes implica

---

<sup>195</sup> Como parte de la pasantía de investigación, realizada ese mismo año en Brasil, acompañé a la Agencia en jornadas de evaluación y planeación, junto con la investigadora de la USP Ana Paula do Val.

crecer, crecer implica invertir, independizarse de la institucionalidad. Ya no son tan pequeños para ser financiados por recursos de estímulos, pero tampoco han llegado al punto de madurez para ser autosostenibles; no obstante, cabe preguntarse hasta dónde este tipo de proyectos deben serlo, qué es lo verdaderamente valioso e importante que están generando en su entorno. Son una especie de rompeolas en sus comunidades que mitigan el daño de la violencia y la desigualdad social. Al parecer, desde el punto de vista de las políticas, tienen dos opciones para sostenerse: emprendimiento o gestión de proyectos. Para ellos en cambio, ha habido otra opción: construir su propio arranjo a partir de los activos de la cultura popular de la periferia.

El emprendimiento cultural implica tomar la decisión de concentrarse en la producción cultural-artística y en el mercado. Los procesos culturales y artísticos que articula la Agencia, con excepción de algunos casos, cumplen antes que funciones de producto para consumo cultural, funciones de convivencia, de generación de espacios para el diálogo, de acción, de participación, de reconocimiento, de resistencia; en este sentido, no son viables como emprendimientos culturales, porque no son competitivos en los mercados de las industrias culturales (música, audiovisual, teatro, artes plásticas). Sus diferentes prácticas como el taller de arte popular, los ejercicios de música, los saraus, y en general las muestras artísticas, tiene una función social y política: sirven para generar comunidad y para conquistar espacios de lo público, para poner sobre la mesa sus demandas. Para este tipo de prácticas y manifestaciones no existe un mercado, no en los términos tradicionales del mercado de bienes simbólicos; dicho de otro modo, no son ejercicios rentables en términos económicos, aunque con el tiempo, y sobre todo con las alianzas, pueden llegar a ser comerciales, pero como producto sociopolítico. Se trata de la ¿Culturización de la política? ¿Politización de la cultura? O ¿Institucionalización de los jóvenes? ¿Qué es lo que se vende, se ofrece y se vuelve emblemático: el producto cultural o los sujetos políticos? ¿Qué es más importante: la calidad musical, el mensaje social o el joven que representa la transformación?

De ahí la necesidad de contar con políticas que permitan financiar y empoderar estas estrategias que están cumpliendo otras funciones. Es fundamental diferenciar los fines de la producción cultural y comprender las posibilidades de sostenibilidad de los procesos; es bastante complejo ser económicamente viable y al mismo tiempo ser catalizador. Todo lo cultural no es comercial. Si bien es cierto que la Agencia se propuso precisamente el

objetivo de “viabilizar financieramente la producción cultural”, aún requiere de capital económico base para lograrlo; lo mismo ocurre con Son Batá, sus ejercicios de escuela no pueden ser autosostenibles, precisamente porque están atendiendo la demanda de una población que no tiene acceso al consumo cultural, que no puede pagar por esos bienes y servicios. ¿Cómo hacer entonces para que *la periferia consuma periferia*? Y su vez, ¿Para que esta producción que circula en estos escenarios pueda profesionalizarse, superando las exigencias del mercado institucional, y ofreciendo productos de calidad, sin venderse a las industrias culturales?. Desde los *arreglos productivos* precisan desarrollar una producción propia que pueda ser luego consumida por otras periferias.

Hasta ahora existen unos nichos de circulación para este tipo de producción que se sustentan en los discursos de la transformación social por medio del arte y la cultura; estos bienes y servicios de la denominada “cultura popular de la periferia”, tienen básicamente dos escenarios de circulación: i) entre las mismas comunidades cumpliendo funciones sociales, ii) entre los medios masivos, escenarios de debate, espacios de participación, cumpliendo funciones políticas y de marketing social. En ninguno de los dos casos estamos hablando de un mercado en el sentido tradicional del término. Son nuevos mercados. Ambos escenarios son fundamentales para el desarrollo del proyecto, pero entonces ¿Cómo se sostienen? ¿De dónde salen los recursos para comprar los aerosoles, los vestidos, el sonido, los viajes, para vivir?. De nuevo: o se vuelven emprendimientos competitivos, o gestionan recursos con proyectos (de todo tipo: recursos públicos, privados, *crowdfunding*, etc.). Esto tiene que ver con la confusión que ya hemos mencionado: el capital cultural de estos grupos está dado por su propia cotidianidad, no es posible desarrollar la dimensión económica de la cultura teniendo este como único recurso. Y si bien es cierto que existe una producción que logra entrar en unos nichos de mercado, esto se logra principalmente por el discurso que la respalda: el de la inclusión, la resistencia, lo alternativo. Es decir, estos procesos encierran una maravillosa paradoja: lo que pueden capitalizar (en sentido simbólico) son sus contenidos anti-capitalistas. Si hiciéramos el ejercicio de trasladar este tipo de proyectos a un escenario neutral en términos económicos, de conflicto, de problemáticas sociales, en otras palabras, a un escenario de clase media, estos no alcanzarían a emerger. Requieren del ecosistema para existir; para salir a la superficie precisan de la participación y la incidencia y para sostenerse, del reconocimiento. Su mayor potencial se encuentra en su capacidad de desarrollar con ese capital cultural (ser jóvenes de periferia

haciendo cultura popular), un capital social, económico y político, pero sobre todo, de articularlos; esa producción cultural no tiene valor en el mercado de los bienes simbólicos si se le quita el discurso.

La encrucijada está en cómo continuar la producción cultural, sin dejar de lado su verdadera lucha, pues el desarrollo mismo de los procesos los conduce a un mercado cultural institucional; aunque no necesariamente a la industria. Cada vez tienen más conciertos, más muestras, más saraus, que se desarrollan en escenarios de la periferia o agendas culturales oficiales, en las que no necesariamente reciben una retribución económica, sino en términos de reconocimiento público y si la reciben es más bien una remuneración simbólica, pues en gran medida estas muestras hacen parte de los “productos” que deben entregar como parte de los resultados de los proyectos que se les financian. Entre agosto y diciembre de 2.012 la Agencia fue invitada para realizar unas “activaciones culturales” en el marco de la franja académica de la Bienal Internacional de Arte de São Paulo; este es un claro ejemplo de esto, ¿Por qué la invitación de la bienal? ¿Qué hace un colectivo de la periferia, participando con una muestra de cultura popular, en uno de los mayores escenarios del Arte Contemporáneo en el mundo? Simbólicamente la presencia de la Agencia representa una rentabilidad que no es económica; para la Bienal constituye una gran apuesta por reconocer las otras formas de cultura, por incluir la diversidad y porque sin duda, este tipo de proyectos son bastante atractivos, “exóticos”. La bienal tiene muy claro que la Agencia en sí misma, más allá de los bienes y servicios, no es un simple producto cultural, es un producto con un discurso socio-político; en este sentido, su acción misma de traer la periferia al centro es un acto político. El producto de la Agencia no es valorado como obra de arte, pero resulta muy coherente con las prácticas artísticas de la contemporaneidad comprometidas con el activismo: La Bienal hace activismo a través de La Agencia, sin ensuciarse las manos. Cuando la bienal invita a la Agencia, no a sus salas permanentes, si no a una serie de muestras itinerantes en el marco de la misma, está diciendo que reconoce la importancia de las prácticas culturales desde lo social y lo político, no como obra de arte; está diciendo “incluimos lo popular, somos democráticos”. Así pues, no son parte de la industria cultural como sí lo son el resto de obras de la Bienal, pero están ahí para complacer a un público interesado en el uso y el consumo exótico de la periferia. Les gusta la periferia, quieren verla, quieren saber que pasa en esos lugares desconocidos, tener partners allí, pero sin ir hasta allá, sin correr riesgos. Ahora bien, ¿Qué recibe la

Agencia?. En términos económicos, los costos básicos (transporte, alimentación), en términos sociales representa una enorme pérdida, porque a pesar de estar allí, están en la “periferia” de la Bienal, en términos políticos está el logro de haber llegado a ese espacio, a pesar de no haberlo conquistado. ¿Debería entonces la Agencia rechazar este tipo de invitaciones? A mi modo de ver no!, y en consideración de sus directores tampoco, pues si bien es cierto que después de la intervención hubo reflexiones encontradas entre integrantes de la Agencia que se sintieron excluidos en el espacio de la Bienal, decidieron continuar con sus activaciones y reivindicar ese espacio. Para las siguientes intervenciones lo que hicieron fue llevar un mayor público de la periferia. Decidieron continuar porque no hacerlo implicaría renunciar a una posibilidad de reconocimiento, lo que se constituye a su vez en una condición de existencia.

La otra gran encrucijada son los proyectos. Si este tipo de movimientos no puede concentrarse en producir dinero con sus propios bienes y servicios, para sostener su producción y al mismo tiempo su lucha y su discurso, necesitan encontrar los recursos en otro lugar. Quedan entonces los recursos de las políticas de la gestión cultural: las convocatorias de estímulos a la creación y la producción. Sin duda es una alternativa útil, pero peligrosa. El riesgo es que estos movimientos y los llamados gestores culturales, terminan convertidos en “traficantes de proyectos”, para los que ya no importa el porqué y el para qué de la propuesta, sino que esté bien escrito y cumpla con los requisitos de las convocatorias; no es casual que tanto en Colombia como en Brasil, las convocatorias las ganen siempre los mismos, los que saben hacer proyectos. Así, las organizaciones comienzan a acomodar su propio proyecto a las convocatorias, esto implica “perder” en términos de la lucha, e incluso de la producción cultural, pues estas quedan determinadas por los términos de las convocatorias y sus financiadores (Bothelo, 2001).

Sin embargo, el problema de la financiación hay que resolverlo, porque tienen otras implicaciones relacionadas no solo con la producción cultural, sino con el desarrollo mismo del proyecto. La Agencia nació en el sector de Campo Limpo, de allí se desplazó de forma voluntaria a “la fábrica cultural”, un lugar ubicado en otra zona del sur, con un sentido completamente diferente, en la medida en que se concibió como una especie de “hub”, “oficinas inteligentes” donde los grupos artísticos y culturales tenían la posibilidad de arrendar un espacio (oficina) y compartir todo el área común (teatro, sala de ensayo, tienda, etc.); el proyecto de la fábrica fracasó porque los grupos culturales no podían pagar los costos de los arriendos, pero el grupo de teatro Ninho Sansacroma con el

apoyo del Programa de Fomento al Teatro de la Secretaría de Cultura Municipal pudo tomarlo en arriendo. A su vez este le subarrendó un espacio a la Agencia; pero esta es una zona de especulación inmobiliaria, donde vienen aumentando de forma exponencial los costos de los arriendos. En consecuencia, en el año 2.013 el grupo de teatro debió abandonar el lugar y con ellos la Agencia. Regresaron a la UPM con más fuerza, por tanto, el colectivo de música, que es el más grande, debió encontrar otro espacio para reunirse, trabajar y ensayar. A partir de esto se dio una desagregación de la Agencia, que en el punto de madurez en el que se hallaban implicó que cada proyecto tuviera la posibilidad de crecer como proyecto individual, de tal suerte que el proyecto colectivo encontró la necesidad mutar, de fortalecerse para permitir que los primeros colectivos que ingresaron e hicieron uso de los medios de producción de la sede de Capão Redondo, salieran para hacer su propia carrera y dieran paso a otros agenciados, sin que esto significara el fin de la Agencia.

Ahora, si bien estos “nuevos movimientos sociales” de jóvenes articulados en la cultura, se proponen como redes abiertas y flexibles, aún continúan siendo cerradas en la práctica, precisan de relaciones interpersonales, de una filiación con el lugar y los vecinos. En esta medida la relación con el territorio es fundamental y los determina; el lugar donde se ubicó la Agencia tuvo muchísimo que ver con el rumbo que tomó, fue allí donde estableció las primeras relaciones, los tráficó culturales y consolidó sus apuestas. Así que si bien es verdad que gracias a internet y a las redes sociales pueden tener relaciones abiertas con otras redes, mucho más flexibles y virtuales, la realidad cotidiana de los colectivos sigue siendo tangible, y los proyectos dependen en gran medida de las posibilidades de estar juntos, de las relaciones de vecinazgo y de las condiciones del contexto. Las teorías sobre las nuevas formas de asociatividad de la juventud hablan de formas abiertas, desterritorializadas, transnacionales, transitorias y efímeras (García Canclini, 1990; Yúdice, 2000; Feixa, 2009, etc.). En parte es así, pero en las periferias latinoamericanas las formas de asociatividad están determinadas también por asuntos de clase, de competencias y de capacidades económicas. No todos están conectados a través de Wi-Fi.

En estos lugares la conectividad y el acceso a los nuevos medios de comunicación es reciente y continúa siendo precaria en gran parte de nuestros territorios; internet sigue siendo utilizado como vitrina, esto es, para enterarse del mundo exterior y “exhibirse”,

pero poco para coproducir e interactuar. Es así que las redes abiertas, colaborativas, se construyen en muchos casos a partir de una causa y de unas competencias: el medio ambiente, la política, el arte, la producción de bienes y servicios; las personas se juntan porque logran construir una cadena productiva sin importar donde se encuentren los diferentes eslabones; estos jóvenes se unen porque comparten unas necesidades en el mismo territorio y a partir de estas es que logran construir sus propios arranjos, ligados necesariamente a ese lugar. Es decir, un arranjo productivo no puede comprenderse por fuera del lugar en el que se desarrolla, en este caso, la periferia.

Como hemos visto, tanto en São Paulo como en Medellín, estos movimientos surgen en complejos urbanos o barrios donde la vecindad y la solidaridad continúa siendo un principio de convivencia, todos se conocen con todos, comparten, sus casas están abiertas; estas mismas relaciones son las que les permiten vivir en una “tensa paz” con los actores armados. En Medellín, esos actores armados son los vecinos de toda la vida; por eso la comunidad de alguna manera los protege, y las guerras estallan cuando se violan los principios de vecindad, cuando los actores armados se sienten amenazados (física, económica y territorialmente) o cuando entran otros actores externos a intervenir. Mientras tanto reina la ley del que “no ha visto nada”; en este sentido, un proyecto colectivo como los que son estudiados en esta investigación no pueden existir por fuera de las relaciones personales y los principios de vecindad. Los movimientos no pueden ser amenazantes para quienes ostentan el poder en ese lugar; por eso no pueden concebirse como la oposición directa del mal. Pese a que son zonas que hacen parte de la ciudad, las denominadas comunas y periferias, son especies de pequeñas ciudades amuralladas simbólicamente, allí adentro existe todo lo que necesitan: comercio, amigos, escuelas, diversión, “justicia”, drogas y ley. Allí no entran extraños pero de allí tampoco es necesario salir. En ese orden de ideas, establecer relaciones con actores externos, a través de redes virtuales, pasa por un proceso elaborado, no natural. Y no se trata de que los jóvenes de una comuna o una zona periférica no se relacionen con los de otra, pero sigue siendo algo poco natural, siguen autodenominándose en función de su territorio “los de la 4”, “los de la 13”, “los de la zona norte”, los del sur, los del este...sus vínculos son transitorios y articulados a una causa: un festival, una marcha, una celebración. En este sentido, establecer las llamadas relaciones transnacionales es mucho más complejo; estas tienen lugar a través del intercambio que se produce por medio de los tráficos culturales.

En el caso de los movimientos estudiados, y en general de los colectivos y movimientos de periferias, las relaciones abiertas, virtuales y transnacionales existen y son exitosas, en otro nivel: para realizar tráficos culturales, para enterarse de otras realidades, para conectarse con el mundo. Los traficantes culturales van y vienen, realizan acciones puntuales, y regresan a su lugar de origen, a su comunidad, a su arranjo. Muchas veces estos ejercicios alcanzan un importante grado de trascendencia como ocurrió hace unos años con la primera visita de AfroReggae y la posterior inversión económica del grupo brasileño en Son Batá; como lo reconoce el propio colectivo colombiano, esto fue determinante para iniciar su proceso y establecer un primer “norte”. Pero para que estas colaboraciones se materialicen es necesario un encuentro personal. En São Paulo y en Medellín podemos hacer el ejercicio de seguir el Facebook y el Twitter de un colectivo cultural de periferia y compararlo con el de un grupo cultural que corresponde a otra clase social, ubicada en un centro; los usos son muy diferentes, en parte porque el acceso y la alfabetización tecnológica han sido también muy diferentes. Ahora bien, en Brasil específicamente, lo primero que encontramos es que en la periferia se utiliza más el Facebook y esto ocurre precisamente porque este ofrece mayor cercanía y “amistad”, el twitter en cambio es mucho más distante, el intercambio es menor<sup>196</sup>. Por otro lado, en ambos casos se observa que el uso que se le da a estas redes sociales sigue muy vinculado a la vida propia y a las anécdotas personales, antes que a los intereses del grupo: son, en la mayoría de los casos, vitrinas de la cotidianidad o herramientas para convocar a encuentros. En cambio, existen otros tipo de grupos que las utilizan más como plataforma de participación, denuncia e intercambio de información. Los movimientos juveniles de periferia, en general, siguen prefiriendo reuniones persona a persona. Quienes conforman estos movimientos se unieron en primera instancia porque comparten ese espacio, después construyeron los demás elementos comunes; una de las primeras

---

<sup>196</sup> El Instituto de la comunicación de la Universidad autónoma de Barcelona realizó una investigación titulada “El uso de las redes sociales: ciudadanía, política y comunicación. Investigación en España y Brasil” en donde se aborda este tema. Por su parte, las investigaciones del Grupo sobre Jóvenes Urbanos de la Pontificia Universidad de São Paulo, coordinado por la Doctora Silvia Borelli, dejan ver como en Brasil el orden de preferencia y uso de las redes sociales entre los jóvenes de las periferias, está determinado por las posibilidades de generar vínculos, compartir anécdotas, establecer relaciones. En este orden de ideas, Orkut (primera red social de Google) alcanzó en Brasil uno de sus mayores niveles de apropiación, posteriormente, la apropiación ocurre con Facebook, mientras que Twitter es una de las redes menos populares entre esta población. (Notas de clase, Grupo de Investigación Jóvenes Urbanos, São Paulo, septiembre 2.012)

condiciones de existencia era ser vecinos; a diferencia de las personas que conforman las redes abiertas del presente, los jóvenes de las periferias no cuentan con tantas posibilidades de movilidad, estas vienen dadas a partir de sus logros socio-políticos y constituyen en sí mismas un gran logro. Empiezan a salir del territorio cuando emergen como actores (sociales, políticos, culturales) pero siempre deben volver a este; es fundamental permanecer juntos para que el proyecto continúe.

Como se ha mencionado, en noviembre de 2012 Son Batá se desplazó de manera voluntaria de la comuna 13, porque se sintieron amenazados de muerte, luego del asesinato de Elider Varela “El Duke”. Con el apoyo de la Secretaría de Cultura de Medellín fueron reubicados en una casa en otra zona de la ciudad; un barrio con otras condiciones socioeconómicas (estrato medio alto); en la comuna solo quedaron algunos miembros del grupo. Esta situación resultó sumamente negativa; cuestionó los alcances del proceso mismo en términos de la denominada transformación social y el lugar común del arte como forma de resistencia, luego de un trabajo de más de 10 años en el territorio. En primera instancia esta situación puso en cuestión la forma cómo venían siendo planteadas las relaciones, ya que los movimientos desarrollaban sus prácticas culturales respetando los principios de vecindad, “nadie veía nada”, bajo esa lógica permanecían “blindados”; en el momento en que se rompieron esos principios y un grupo cultural denunció públicamente a los combos por el asesinato de un joven rapero, los demás jóvenes que eran reconocidos como los actores culturales más visibles se sintieron amenazados. Pero, ¿Si no hubo una amenaza directa por qué se fueron?

Si bien es cierto que estos jóvenes tienen múltiples roles e identidades, su lado más visible es el que los relaciona con la cultura. Para los vecinos se trata de “los artistas” del barrio. Por eso quizás, cuando un actor cultural rompe el principio de vecindad, la amenaza se extiende a los miembros de todos los movimientos culturales, porque los identifican como una masa. ¿Los expulsa entonces el miedo o la amenaza? ¿Por qué se sienten tan vulnerables, a pesar del discurso de la resistencia? ¿Será que realmente no es el arte lo que crea la barrera de resistencia hacia fuera, quiero decir, entre los actores armados y el resto de la comunidad, sino los principios de vecindad? Pero que en cambio ¿El arte y la cultura si crean la barrera de protección hacia dentro?, es decir, quienes se vinculan a los movimientos encuentran allí una comunidad que les permite pertenecer y en esa medida existir socialmente, alejándose parcialmente de otras comunidades, pero

esto no los hace impenetrables por la violencia. Dicho de otro modo, entran al grupo cultural, luego, no entran a los combos; sin embargo, conviven con ellos en un mismo territorio, esto sin dudas genera algún tipo de relación –de dependencia, de cordialidad, de vecinazgo, de indiferencia-, pero jamás una oposición.

Ahora bien, tampoco podemos negar que el reconocimiento social es una manera de protegerse, más no de blindarse; que a mayor reconocimiento, mayores posibilidades de no ser atacado, menor vulnerabilidad. Como ocurrió con el asesinato en el 2.010 de Andrés Medina (el miembro de Son Batá) en el cierre del Congreso Iberoamericano de Cultura. Cuando este joven que es reconocido socialmente (como actor cultural) es asesinado, se genera una manifestación por parte de todas las redes de las cuales hace parte, así a mayor filiación con redes, más impacto tendrá el reclamo. Este tipo de visibilidad no le interesa a los actores armados, es decir, a ellos no les atrae el reconocimiento, el derecho a existir socialmente, su atractivo es mantener el control de las economías ilícitas y de los territorios siendo reconocidos como “los duros”, no como líderes, sino como “señores del mal” y como hombres atractivos para las mujeres del barrio (Perea, 2007). Lo anterior nos daría pie para pensar que los artistas no van a ser atacados porque son visibles, y que efectivamente el arte y la cultura operan como una forma de resistencia. Ahora, si bien es cierto que son menos vulnerables porque están más protegidos, cuando traicionan los principios de vecindad que establecen los ilegales, se vuelven objetivo, no como artistas, sino como pobladores. Entonces, ¿no hay otra opción que seguir el juego de los ilegales y utilizar las prácticas culturales como meros espacios del entretenimiento? ¿qué posibilidades reales de transformación ofrecen el arte y la cultura en medio de los escenarios controlados por la violencia?

Cuando Son Batá es desplazado de la comuna al “centro”, solo piensan en hacerlo juntos, en no separarse, y allí en ese nuevo lugar intentan continuar con las prácticas culturales que no están ligadas al territorio y al mismo tiempo intentan hacer algunas acciones intermitentes en la comuna para mantener el lazo<sup>197</sup>. Tarea poco fácil. Continuar juntos los sigue protegiendo, esta vez de la exclusión del “centro” y al mismo tiempo los mantiene visibles: si se desagregan dejan de ser un “problema” para la administración

---

<sup>197</sup> En diciembre de 2.012, el grupo realizó en la comuna 13 “La noche negra”, como una acción de resistencia frente a los grupos armados, que estuvo acompañada y respaldada por la institucionalidad. Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DgHarkqFrDk>.

municipal. Si bien Son Batá es un colectivo emblemático, un caso de mostrar, el hecho de ser desplazados como grupo los convierte en un problema, en la medida en que siendo tan reconocidos y visibles, no se pueden ignorar y la administración se ve obligada a solucionar su situación; a diferencia de miles de desplazados intra-urbanos que son expulsados a diario de los barrios, y que pasan desapercibidos, el caso de Son Batá tiene resonancia y pone en jaque a los gobernantes. Significa lo anterior que los movimientos culturales están llevando a cabo un proceso de transformación a partir del agenciamiento cultural que resulta de suma importancia, pero que ocurre al interior de ellos mismos, lo que es fundamental para la sociedad. No obstante, no se da un proceso de transformación social en los territorios como se afirma, para que esto ocurriera tendría que existir un acuerdo social que sobrepase las posibilidades de estos movimientos. Paradójicamente esa incapacidad de transformar el territorio es lo que los mantiene allí activos. Dicho de otro modo, en el momento en el que estos territorios alcancen todas las metas que defienden este tipo de movimientos, su lucha encontrará punto final.

La transformación que experimentan a través de las prácticas culturales les permite emerger como actores políticos, ser visibles y tener incidencia, pero esto se limita a los líderes del colectivo, la apuesta sería entonces porque esta incidencia superara esos límites. Puede decirse que hay un gran avance en el hecho de que algunos jóvenes tengan espacio para llevar sus propuestas hacia quienes toman las decisiones, pero también hay que decir que en muchos casos, los alcances de las prácticas siguen siendo limitados a los individuos, siguen esencializando al sujeto y quedándose en una suerte de elite periférica. Como ya se ha mencionado anteriormente, La Agencia está encontrando la respuesta en la construcción de un arranjo productivo cultural, lo que sin duda constituye un paso importante en su ejercicio de autonomía; no obstante, no es suficiente, precisa de una articulación que le permita relacionarse con otras periferias, multiplicar esos nuevos nodos. La propuesta en este sentido es propiciar en otras periferias el consumo de esa producción que se viene desarrollando desde ese lugar.

### 6.3. Resignificar los lugares de los arranjos

Gracias te doy  
 por darme todo  
 lo que hasta el momento soy  
 andar en tus calles, bañarme en tus ríos  
 no, eso no lo cambio yo,  
 gracias te doy  
 por darme todo  
 lo que hasta el momento soy  
 andar en tus calles, bañarme en tus ríos  
 no, eso no lo cambio yo,

Calles que me enseñaron a creer en mi  
 que aunque todo esté perdido  
 sobran ganas pa vivir,  
 Mi inspiración gracias a ello, sí  
 donde mis padres forjaban lo que soy  
 Jugaban con el hijo a la turra, catapis,  
 Con óptimo recuerdo el primer amor,  
 el primer desengaño,  
 el primer error.

Ahora añoro los parches en las escalas,  
 con los parceros, la música y media de ron.  
 Siempre cada domingo un picado (...)  
 hacer una victoria con sudor.  
 Y de eso si que saben los viejos  
 que lo construyeron con pica pala y sudor.  
 (...) en tu honor”

*En tu honor* es la canción que Son Batá le compuso a Andrés Medina, en su honor, después de su asesinato. Es una canción que le canta al barrio, a las calles, al parche, a los amigos. A ese lugar que les permitió crecer y formarse. Es una manera de autoafirmarse y reconocer que la identidad está determinada por el territorio; se trata de una canción que evidencia la transformación en el reconocimiento y la construcción social que se hace de un lugar como las comunas de Medellín, que a pesar de ser identificado como un espacio de violencia, al mismo tiempo puede ser reconocido como un lugar que posibilita la existencia de unos sujetos diferentes, líderes, artistas reconocidos socialmente (Nieto, 2009).

“Periferia” es el nombre que se le ha dado en Brasil a los espacios menos privilegiados para vivir. En Medellín, se les llama comunas. Lejos de los lugares con la mejor infraestructura, los barrios periféricos de las grandes ciudades brasileñas se formaron en las llanuras de inundación, en zonas de manglares, en campos abiertos, en los bancos del río; esos lugares pertenecen (o las personas que pertenecen a ellos) a la mayoría de la población que no puede pagar por precios de casas usadas en áreas centrales y por lo tanto mejor equipadas (Lacerda, 2007). Periferia es como se ha llamado desde el centro, desde afuera, a esos lugares en un principio geográficamente distantes, pero distantes también en términos de derechos y de acceso. No obstante, a nivel urbanístico, la periferia no puede seguir siendo entendida solamente como lo que está lejos; en los extremos de nuestras ciudades existen complejos y barrios de clase alta, que sin duda no pueden comprenderse como periféricos. En el caso de Medellín, por ejemplo los barrios y las zonas de mayor estrato socioeconómico como El Poblado (comuna 14) y Llanogrande, están ubicados en la periferia. En São Paulo, esta Morumbí, un barrio que se encuentra lejos del centro, ubicado en un complejo de vivienda, posee un centro comercial al que solo es posible acceder en vehículo privado; así que, la periferia no necesariamente es geográfica, ni todo lo que está en los límites está en condiciones de vulnerabilidad. Al mismo tiempo, en el centro, o cerca de este, existe una suerte de periferia expandida, donde habitan personas que carecen de servicios básicos, de una calidad de vida mínima. Por otro lado, la periferia tampoco puede seguir siendo entendida en términos de acceso a los derechos, al menos no en el sentido clásico de los mismos (los derechos del hombre) y de cubrimiento de las necesidades básicas (salud, educación, vivienda). Estar en la periferia hoy en día, se refiere también a la falta de reconocimiento social, a la imposibilidad de acceder al mercado de los signos (Garcés, 2006), a la producción y el consumo de los bienes y servicios culturales. Así pues, hoy en día entendemos la periferia más allá de los límites geográficos, como ese lugar distante en el sentido amplio del término, como el lugar de las carencias. Un joven de clase media alta alienado es un joven periférico, mientras que un joven de la periferia geográfica que está integrado socialmente, que es reconocido, sobrepasa sus límites y deja de ser periférico. En este orden de ideas, entendemos porque, aunque no lo nombren así, para los miembros de la Agencia Solano Trindade, lo periférico es el norte, mientras que las múltiples periferias son su centro: allí es donde quieren llegar. Nada parece estar más en el centro hoy que la periferia.

En Colombia es poco utilizado el término periferia; en nuestras ciudades, más específicamente en Medellín hablamos de comunas y de barrios altos para referirnos a aquellos lugares que se ubican en las fronteras de la ciudad, en las laderas de las montañas y que además, se encuentran en condiciones de pobreza, violencia, carencia de recursos básicos, etc. El Valle de Aburrá, viene a ser el centro; un centro en el que hay barrios<sup>198</sup> en condiciones tan periféricas como los barrios de las partes altas de las comunas. Esta manera de nombrar “lo pobre, lo peligroso, lo alejado” como “la comuna”, ha sido una construcción social de la ciudadanía, pues en términos administrativos toda la ciudad está dividida en comunas; no obstante, nadie se refiere a los barrios de estratos altos con esta palabra. Por eso, cuando hablamos de la periferia, hablamos de comuna. Digamos entonces, que eso que se conoce como comunas permanece en unas condiciones de marginalidad económica, política y social, pero al mismo tiempo, desde hace dos décadas aproximadamente, estos lugares se convirtieron en lugares para la producción y el ejercicio de los tráficos culturales. En este orden de ideas, pasaron a ser lugares de reconocimiento, centros de producción del saber.

Si la noción de periferia fue construida desde el centro, y desde allí se ha configurado históricamente su imagen como lejana, pobre, peligrosa, resulta interesante analizar como hoy en día, la periferia se ha tornado autora de su propia imagen (Nascimento, 2009) y esto ha sido determinante para un cambio de la noción misma que repercute tanto en sus propios actores, como en los actores externos. Ahora, si bien es cierto que en las grandes urbes, todavía persiste en una gran parte de la población “del centro” e incluso entre muchos habitantes de las periferias, una apropiación negativa del lugar, existe también un movimiento integrado por diferentes actores sociales –muchos de ellos del “centro”-, que se autoreconocen como periféricos, que se manifiestan afirmativamente sobre la periferia y sobre ser habitante de esta, y que de esta forma, han logrado darle un giro positivo. Se trata de una autoafirmación que reivindica una lucha, que legitima una posición política. Cuando un habitante de cualquier sector de Medellín dice “yo soy la 13”,

---

<sup>198</sup> Como el caso de los barrios la Nueva Villa de la Iguana, en la comuna 7- Robledo, y Naranjal, en la comuna 11- Laureles, que a pesar de estar ubicados en zonas céntricas y estratégicas para el desarrollo de la ciudad, su estrato socio económico es el uno, poseen altos niveles de analfabetismo en población adulta y deserción escolar en niños y jóvenes, así mismo sus pobladores se dedican en su mayoría al comercio informal y ventas callejeras legales e ilegales entre otras ocupaciones.

“todos somos comuna 8”, está diciendo que reconoce esa lucha, que se siente parte de esta, a pesar de no vivir allí y se está legitimando a sí mismo como un “otro”, dentro de esa idea de “la diversidad”. Así mismo, cuando en Brasil se dice “é *nois*” (una especie “somos nosotros, es nuestro”), se está reconociendo como parte de la periferia.

Ahora, esto es mucho más complejo de lo que parece, y es necesario problematizarlo. Significa reconocer que existe un estatus en pertenecer a la periferia o a la comuna, un estatus social que lo da la causa y que puede ser muy bien aprovechado por ejemplo, por el clientelismo. Lo que quiero decir con esto, es que los conceptos se transforman a lo largo de la historia, y adquieren nuevos significados; en términos coloquiales, podemos decir que hoy en día, está de moda ser de la periferia. Es interesante ver por ejemplo, en Brasil, la relación que estableció de *Fora do Eixo* con la APST; el primero se acercó a la Agencia buscando un aliado en la periferia, a partir de estos encuentros establecieron una relación de parcería. La Agencia resultaba muy atractiva para *Fora do Eixo*, en la medida en que representaba parte de sus intereses desde y en la periferia: procesos comunitarios, economía solidaria, redes colaborativas. Así pues, la APST era invitada por *Fora do Eixo* para aparecer juntos en programas de televisión, escenarios de política pública, foros académicos, donde eran presentados como sus “parceros”. A partir de esta relación *Fora do Eixo* empezó a plantear sus propios intereses e incidir en decisiones y acciones de la Agencia. Algunos miembros de la Agencia que no estaban de acuerdo con esta relación, consideraban que *Fora do Eixo* se aprovechaba de la posición de la Agencia, de su legitimidad en la periferia para llegar estos lugares y desarrollar su propio proyecto.

Se está dando pues una multiplicación en las apropiaciones sobre la categoría periferia, que hoy permiten una comprensión de la misma que ya no está más en oposición al centro; se deja de lado el estigma de la dicotomía que comprendía a la periferia como el lado negativo de una estructura urbana y de servicios públicos cualificada (Magnani, 2006). La periferia deja de ser vista como una espacialidad de segregación social, para ser vista como un proceso. Por esta misma razón deja de ser homogénea y de ser vista como una unidad: no hay una periferia, hay múltiples periferias (Marques, 2011). Esto tiene una implicación bien paradójica: al mismo tiempo que se fragmenta, se vuelve heterogénea y se multiplica, aparece una noción de identidad de la periferia que se vuelve fundamental en esta reconfiguración de la misma. Es decir, la periferia ya no es más esa

unidad de pobreza y peligro, las periferias son muchas y muy variadas, pero todas encierran una serie de condiciones “positivas” que en algunos casos no son más que la tergiversación de factores negativos como positivos. Se trata de una manera de autoconvencernos de que no estamos tan mal, y que por supuesto confieren una identidad, necesaria para legitimar esa idea: el joven de la periferia es intrépido, aventurero, guerrero, resistente, no tiene la vida fácil, es un luchador. El joven clase media alta del centro, la tiene fácil, no tiene mayores méritos. Y esto es muy peligroso dentro de la construcción social del imaginario de ciudad, porque es ahí cuando enfascamos a los jóvenes de las periferias y las comunas en unas identidades que pueden llevarlos incluso a la muerte; es ahí cuando generamos discursos como el de la transformación social a pesar de que en la realidad las “periferias” siguen siendo los lugares más pobres y más peligrosos, a pesar de que son hoy más que nunca periféricos. Y no se trata de decir con esto que no hay un ejercicio importantísimo por parte de los actores sociales y de los *traficantes culturales* que busca generar cambios en las periferias, se trata de reconocer que ese ejercicio no se puede convertir en la excusa para contribuir en la afirmación de la brecha entre el centro y la periferia, mucho menos en una estrategia para salvar a los gobiernos de sus responsabilidades, dentro de un discurso bastante neoliberal, en el que los sujetos son responsables de su autoproducción. Es decir, una cosa es lo que las personas de las comunidades hagan en su propia cotidianidad para producir las transformaciones en el entorno, pero otra muy diferente la responsabilidad que tienen los gobiernos, a través de las políticas públicas para disminuir esa brecha. No basta con generar incentivos para el ejercicio de prácticas culturales de la juventud y la producción de contenidos, que no circulan, que no se consumen, que no hacen parte de un mercado.

Sin duda, dentro de esta nueva apropiación de la periferia como lugar de afirmación, los jóvenes que desarrollan prácticas culturales, han tenido un papel determinante; son agentes de estas nuevas definiciones: ser de la periferia, venir de la *quebrada*, de la comuna configura un valor positivo. De acuerdo con Helena Abramo, socióloga e investigadora brasileña, más allá de valorizar su propia historia y afirmar su identidad, la periferia creó un concepto que es más que territorial, que expresa una noción de clase, de lugar en la estructura social. Y si bien no podemos afirmar que pase lo mismo en Colombia, pues allí ni siquiera, hay una noción de “periferia” y una relación centro-periferia, expresada en los mismos términos, si se está dando en algunas comunas de

Medellín, que comparten tanto una tradición organizativa como las peores violencias, como son las comunas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 13, ejercicios que re-conceptualizan la palabra “comuna”, y hacen referencia a estos, como lugares de nuevas posibilidades, donde también hay una cierta noción de clase y estructura social (Nieto, 2009).

Cuando la periferia se expresa hoy, no está hablando solamente de lo que no hay; está hablando de la exclusión, pero no se trata solamente de la negación de la realidad, sino más bien, de la necesidad de transformarla. La salida no es entonces salir de la periferia, sino transformar la situación allí adentro. Es una acción política que parte del principio de que si usted no cambia su vecindario, no cambia su barrio, no cambia su ciudad. Lo que intentan hacer algunos de los movimientos que habitan estos espacios es producir esa transformación, pero sin separar el día a día de la acción cultural-estética, de la producción artística. Cuando Son Batá convierte su terraza en un espacio para la música afro, y allí pueden llegar niños y niñas de toda la comuna, ¿Qué es lo que cambia? La apropiación que hacen las personas de ese espacio que habitan, por medio de las prácticas culturales, la posibilidad de realizar acciones colectivas en su cotidianidad y en su territorio. Cuando la APST, genera un espacio cultural, poniendo a disposición de los actores los medios necesarios, cambian las posibilidades de producción de los jóvenes creadores de la periferia. Por esta misma razón, cuando Son Batá es expulsado y permanece por fuera de la comuna, la transformación no tiene lugar, porque se rompe esa cotidianidad. Y ¿Por qué se rompe tan fácil? Porque se rompen las relaciones con el territorio, los tráficos culturales locales se acaban, la comunidad refugio desaparece y la capitalización de los activos patrimoniales pierde sentido en la medida en que se sale del contexto que la sustenta; porque como se ha dicho insistentemente estos procesos son producto de ese territorio, de unas prácticas y unas lógicas que solo pueden tener lugar allí. El sentido de lo-común y del hacer colectivo se pierde, emergen los sujetos como agentes culturales individuales -héroes de la tragedia- y ahí acaban las posibilidades de las prácticas para generar nuevos sentidos desde la periferia.

Ahora bien, cuando la periferia se vuelve autora de su propia imagen, escribe también sus propios discursos, se nombra, se cuenta. Así la *quebrada* se refiere a ese lugar de pertenencia, “*quebrada e nois*” (quebrada somos todos); es el lugar de la sociabilidad y las relaciones importantes, y al mismo tiempo es un lugar de hostilidades para quien no pertenece o no conoce las reglas. La quebrada de São Paulo, es el mismo “parche” de las

comunas de Medellín, ese lugar propio donde los jóvenes se identifican, se autoreconocen y se relacionan. Tiene que ver con la categoría *pedaço* analizada por Magnani: ese espacio de sociabilidad que se sitúa entre el anonimato de la calle y la intimidad de la casa, “quien pertenece al pedaço, conoce las reglas locales y se siente protegido por una red particular de relaciones que combina lazos de parentesco, vecinazgo y procedencia” (Magnani, 1998). Así pues, la quebrada como la periferia, como la comuna y como el parche, puede remitir a las relaciones comunitarias y el hacer colectivo, pero al mismo tiempo a una noción de carencias y peligro. Depende del discurso, de la apropiación, porque en todo caso, sigue siendo las dos cosas: comunidad y riesgo. Pero más allá de eso, la quebrada y el parche configuran un espacio social con reglas propias: la lealtad, el respeto por los principios de vecinazgo, la palabra, el reconocimiento de los límites.

Pertenecer entonces a un parche o a una quebrada, le permite a los movimientos y a los traficantes culturales construir un *ethos*<sup>199</sup> compartido; una noción de fuerza, de resistencia, de valor; valorizar sus activos patrimoniales y construir esos *arranjos* a través de los cuales se relacionan entre sí y con el entorno. Y con esto ser capaces de enfrentar una realidad cotidiana plagada de condiciones de riesgo; en este sentido los valores negativos se convierten en algo positivo, en un elemento de reivindicación y encuentro; se convierten de alguna manera en un activo susceptible de ser valorizado. Esa valoración está presente en las letras de los poemas de la denominada literatura marginal, en las letras de las canciones de hip hop, en los grafitis. Se trata de una apropiación de la cultura propia como elemento de afirmación y de resistencia (Shalins, 2001). El discurso se concentra en la pertenencia al lugar y deja de lado la carencia; nacer en la periferia, en la comuna, se comprende como un activo que hay que valorizar y capitalizar.

En este orden de ideas, se modifica esa noción de “afuera hacia dentro”, del centro a la periferia. Ya no hay un solo centro, este se multiplica y las periferias pasan a ser nuevos lugares de producción cultural, de acción política, de construcción de ciudadanía. Entendemos que la periferia también se construye a sí misma y construye para el resto de la ciudad un imaginario; en el caso de Medellín, pasar de ser reconocida como la ciudad del narcotráfico a ser reconocida por un proceso de transformación social basado en el

---

<sup>199</sup> De acuerdo con Clifford Geertz (1989), el *ethos* son los aspectos morales y estéticos de una cultura.

fomento a la cultura para la convivencia, evidentemente tiene que ver con una apuesta política, pero su verdadero alcance ha estado determinado por las acciones ciudadanas, por los ejercicios y las prácticas culturales desarrolladas por los movimientos juveniles en las comunas.

En São Paulo, comprender la periferia como un concepto que va más allá de lo geográfico, también ha sido posible por el ejercicio de los movimientos juveniles que han construido toda una red de apropiación de la ciudad a partir de las acciones culturales; que han construido puentes entre las periferias y el centro<sup>200</sup>. Fue en el campo de la cultura donde surgió una afirmación positiva de la condición periférica, precisamente en la última década del siglo XX. El movimiento de hip hop que apareció en la década de los 80s en São Paulo, teniendo como punto de encuentro el centro, se esparció en la década siguiente por la áreas suburbanas, de donde eran originarios buena parte de sus adeptos. Invocaban en las letras del rap una afirmación de pertenencia a la periferia, que vino a resignificar la expresión hasta entonces marcadamente peyorativa. Al mismo tiempo vale la pena subrayar una paradoja que subyace todo este proceso: nada más hegemónico, gringo e importado del norte que el hip hop!. A partir del hip hop surgió una fuerte escena cultural en los extremos de la metrópoli. Inspirados en el rap (*rythm and poetry*), surgieron poetas que escribieron la palabra rimada y cantada por los Maestros de Ceremonias (MCs). Sin perder la fuerza de la oralidad de los saraus que proliferan por toda la periferia, los MCs pasaron a publicar sus poemas en fanzines, abriendo el camino de una narrativa ficcional que inauguró la literatura de la periferia (Cultura, 2012). A este movimiento se sumaron las acciones de las políticas públicas, las ONG y las instituciones culturales nacionales y extranjeras, permitiendo el surgimiento de un movimiento cultural vibrante e innovador que cambió la forma como se ve la periferia.

De cierta forma, esa economía artística informal es producto de una inclusión social conquistada por la fuerza, cuando la periferia se deja de comportar como periferia, el lugar que el centro siempre deseaba que ocupara (el lugar de aquel que siempre espera ser incluido, que siempre piensa que es el centro el que vendrá a su liberación). Mientras tanto ese centro parece no lograr dejar de lado

---

<sup>200</sup> De acuerdo con la investigadora Ana Paula do Val, en São Paulo existen más de 5.000 movimientos culturales juveniles, ubicados en las periferias urbanas. En los últimos tres años se han presentado cerca de 3.000 movimientos a las convocatorias del Programa VAI. (São Paulo, octubre de 2.012. Comunicación personal)

esta nostalgia perversa de un país que “perdemos”; (ese país) cuando los pobres y sus costumbres “cursis” eran invisibles... (Vianna, 1997, p. 87)

En la medida en que la periferia empieza a ser reconocida por lo que pasa allí, por lo que se construye, por lo que se relata, ocupa los lugares del centro. Los encuentros para hablar de cultura, los espacios donde se da la nueva producción cultural que representa a la ciudad (el hip hop, la literatura marginal, los *saraus*, etc.), los actores más representativos de las nuevas escenas, son periferia. Y esto último es fundamental, para comprender la transformación de la relación entre periferia-centro; ya no se trata más de “ser de” sino simplemente “ser”: ser periferia, ser comuna; esto significa compartir el ethos de la resistencia.

En las comunas de Medellín, es decir, en la periferia de la ciudad, se viene construyendo una suerte de imaginario cultural, encarnado por el joven artista y gestor cultural de barrio, que si bien no es hegemónico, ha logrado conquistar espacios que antes le eran vetados. Estos jóvenes han alcanzado una inserción en el mercado cultural local, que los saca de su periferia; pero no de la periferia global. Salir en los medios más populares, estar a la moda, ser los portavoces de una música que representa a la nueva juventud marginada los convierte en un *otro* centro dentro de la propia periferia, en una élite. Se trata de la construcción de una suerte de hiperidentidades que tienen toda la vigencia en el mercado de los bienes simbólicos y del marketing social.

El movimiento que reafirma la periferia como categoría positiva ha tenido un importante eco en las movilizaciones políticas y culturales; permitiendo configurar “una escena cultural de la periferia paulistana”, una “escena cultural de las comunas de Medellín” que hoy es valorada en la construcción del discurso ciudadano. Hace unos años, cuando se le preguntaba a las personas ¿A qué suena Medellín?, la gente respondía: a punk. Hoy en día la gente responde: a hip hop; y es que en una ciudad que no se ha caracterizado por tener “una cultura tradicional”, el hip hop de las comunas ha sido capaz de convertirse en un sello de reconocimiento, en una de “las músicas típicas” (junto al reggaetón!). La importancia de esta configuración radica de una parte en la posibilidad de descentrar el saber y el poder, y de otra, en la capacidad de articulación de los actores; se trata de una movilización capaz de articular el poder público, la empresa privada y el tercer sector. Un ejemplo de esto, son las políticas culturales del fomento a la creación, como las becas y

estímulos en Medellín, el programa VAI de São Paulo; los programas de fomento patrocinados por los grandes bancos y empresas; las nuevas políticas culturales como la política de “Cultura Viva Comunitaria”, que en gran medida han sido impulsadas por los propios jóvenes.

Sin embargo, hay que decir que ese tránsito no logra sobrepasar las fronteras de la ciudad, en términos globales continúan en la periferia del mundo: se trata de unos movimientos que circulan su producción cultural y su discurso social, dentro del centro de una ciudad secundaria de un país del tercer mundo. Y cuando se logra cruzar esa frontera para ir a otros centros, lo que ocurre en la mayoría de los casos, es que se reproduce lo periférico en sentido negativo y se utiliza esto como justificación para cruzar la frontera. Es decir, cuando algunos de los movimientos culturales que se mantienen atados a las políticas de fomento y a los recursos públicos, son llamados a un espacio de circulación, lo que sustenta esa invitación no es precisamente su producción artística cultural, sino su condición de marginalidad, articulada con la activación del patrimonio cultural. Se generan unas especies de maquilas culturales, promovidas por las políticas de estímulos a la creación, que le permiten a los gobiernos locales tener “ejércitos culturales” de reserva para sustentar proyectos de ciudad, agendas culturales oficiales y discursos de transformación; de estos ejércitos alguna vez logra sobresalir algún colectivo que se emancipa, mientras que los demás se van diluyendo en el tiempo a medida que pasa su momento de “productividad”. Entonces, ¿Existe una verdadera inserción social? O al contrario, ¿Lo que se está haciendo con este tipo de políticas es acrecentar la brecha y desarrollar ejercicios de marketing social capitalizando la vulnerabilidad? ¿Se está convirtiendo la periferia en el propio centro de sus actores y con esto, se están marginando más? Y en últimas, ¿Qué sentido tendría reproducir e invertir la relación centro – periferia para permanecer en un centro alejado, desconectado, periférico?

En síntesis, podría decirse que el ejercicio desarrollado por los movimientos culturales juveniles en las comunas y en las periferias de las ciudades latinoamericanas, ha sido fundamental para la visibilización y el reconocimiento de estos lugares como espacios de construcción de ciudadanía; esto ha permitido en algunos sentidos que dejen de ser periferia si entendemos el término de forma muy general como lo que está lejos y desprovisto. Lo que es sin duda, es un gran avance, en eso que podemos entender como la construcción periferia – periferia mediante la generación de redes, de nuevos

imaginarios, de una serie de acciones culturales y políticas; sin embargo, esa relación requiere del centro y de otras periferias, porque de lo contrario el antiguo centro pasa a ser su propia periferia, en otra manera de exclusión. Es decir, no basta con la reivindicación, es fundamental la articulación, y ahí reside la capacidad emancipatoria de las prácticas culturales de los jóvenes: cómo son capaces de construir puentes, de generar múltiples nodos que se conectan y se multiplican a infinito. Ser periferia puede llegar a ser entendido hoy en día como algo positivo, de tal suerte que se cae en un peligroso juego en el que todos somos periferia porque está de moda, porque es “cool”, pero a la hora de la verdad, la periferia sigue existiendo en muchos sentidos; permanece desconectada, alejada de eso otro que se comprende como centro. De nuevo, aparece entonces la pregunta ¿Cómo hacer para que estos ejercicios de convivencia y ciudadanía, trasciendan? ¿Cómo empoderar a la juventud para que se produzca la emancipación por medio de las prácticas culturales? Fortaleciendo los arranjos productivos. Manteniendo y mejorando la producción cultural y propiciando el consumo entre periferias, por fuera de las agendas culturales oficiales.

## 7. Periferias consumindo periferias

**Festival Percurso**  
Periferia e Cultura em Rede Solidária

Juventude periférica gerando renda, trabalho e desenvolvimento local

**21 de Junho 2014**  
à partir das **10h**

**Racionais** mc's

**Vitor da Trindade**

**Leci Brandão**

**Dj Hum**

**Tia Maria do Jongo da Serrinha**

**Jera Guarani**

**Neide Abati**

**Mãe Beata de Iemanjá**

**Raquel Trindade**

**Aderbal Ashogun**

**Bonde Sak Funk**

**Tati Botelho**

**Latinos Sound Crew**

**Local:**  
Rua Marmeleira da Índia, s/n  
Cohab Adventista - Capão Redondo/SP  
Referência: Próximo ao Parque Santo Dias

Logos: Prefeitura de São Paulo, Secretaria Nacional de Economia Solidária, Ministério do Trabalho e Emprego, NESOL, Instituto Solano Trindade, POIESIS, Fabricas de Cultura, Departamento de Experimentos Culturais.

Figura 10: Afiche oficial Festival Percurso, São Paulo, 2014<sup>201</sup>.

<sup>201</sup> Tomado de: <http://agsolanotrindade.com/slide-inicio/roda-das-mestras-com-liderancas-femininas-no-festival-percurso/> Agosto de 2015.

*El que corone, que corone solo y como pueda...eso es Medellín.*

John Jaime Sánchez.

## 7.1. El regreso al refugio de la 13

El 29 de abril de 2.015 el Museo Casa de la Memoria de Medellín ofrecía un espectáculo cultural para invitar a la ciudadanía a hacer parte del proyecto<sup>202</sup>. Luego del saludo oficial del alcalde de la ciudad, el gobernador de Antioquia, la directora del museo y algunas víctimas del conflicto armado, el escenario comenzó a llenarse de músicas. Los invitados a realizar el show eran algunos de los grupos culturales y artísticos juveniles más emblemáticos de la ciudad; entre ellos estaba por supuesto Son Batá. Venían de participar en la semana de la Cumbre por la Paz en Bogotá y ahora protagonizaban el espectáculo de la memoria. En el escenario estaban los tres integrantes de Afro Hip Hop Colombia, Bomby el clarinetista<sup>203</sup> y dos percusionistas. Además de ellos estaban otros grupos de hip hop, un grupo de metal, y dos reconocidos músicos independientes. “Boom boom pa’ los que luchan a diario, boom boom pa’ los que luchan a diario” cantaba Son Batá y el público emocionado repetía este coro. Entre todos los grupos que estuvieron presentes esa noche, Son Batá fue el que se robó los aplausos de todos, el que quedó

---

<sup>202</sup> El Museo Casa de la Memoria nace como un proyecto de la Alcaldía de Medellín, en el marco de una serie de acciones para la superación del conflicto armado colombiano. Si bien el Museo fue entregado en 2.011, abrió sus puertas al público finalizando el año 2.013, debido a que no contaba con el presupuesto necesario para hacerlo. Luego de más de un año de trabajo, se consideró desde la Dirección que el Museo debía ser presentado a toda la ciudad y en especial a las víctimas, con un gran acto simbólico que se realizó el 29 de abril de 2.015. El ejercicio central de este encuentro fue un espectáculo cultural que proponía una fusión entre movimientos culturales juveniles de diferentes comunas de Medellín. Mayor información: <http://www.acimedellin.org/comunicaciones/interna-noticia/artmid/3101/articleid/302/museo-casa-de-la-memoria-una-nueva-etapa-en-la-historia-de-la-paz-en-nuestro-pa%C3%ADs>; <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/museo-casa-de-la-memoria-en-medellin/15653296> ; <http://www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/en-la-casa-de-la-memoria-las-victimas-llevan-la-voz-YX1819274>;

<sup>203</sup> Bomby se hace llamar el clarinetista de Son Batá, es el más joven del grupo. Ha sido reconocido en diferentes oportunidades por su talento. En 2.011 la empresa Yamaha Musical le donó el instrumento en medio de un acto público organizado por el Ministerio de Cultura; cuando el grupo viajó a Los Ángeles para participar en el Reality Show de Marc Anthony, fue el único miembro del grupo elegido para continuar en el proceso; sin embargo, como ya se ha dicho, no aceptaron la propuesta. Además de su talento, Bomby es reconocido por su actitud de liderazgo y su estilo propio para vestir; él es parte fundamental de la imagen de Son Batá.

sonando; su boom boom fue la canción que el público siguió tarareando después del evento. Esta fue una de las tres canciones que lograron hacer en 2.014 con el productor estadounidense pagado por Juanes; otra fue Mentirosa y una más quedó empezada. El productor había venido tres días a Medellín, pagado por el artista Juanes, para trabajar con Son Batá; se encerraron durante esos días y produjeron dos canciones y media sin parar. “Juanes trajo a ese man porque en el fondo necesitaba confirmar si lo que pasaba era que nos quería mucho y por eso le parecíamos buenos...el tipo vino y nos puso a camellar”, explicó John Jaime.

La primera canción que hicieron fue Boom boom, una canción que habla de sus luchas y las de su gente, en ritmo de hip hop con percusión, que es finalmente lo que han venido aprendiendo, lo que ahora saben hacer mejor. Al productor le gustó; sin embargo, les dijo que no podían hacer más esa música, que debían salir de su zona de confort, dejar de hacer hip hop, hacer algo que pagara más allá del barrio, algo más universal, más cercano al pop. Una canción que hablara de las cosas que le pasan a todo el mundo, que fuera capaz de salirse del territorio y las dinámicas de ellos y su barrio. De ahí salió Mentirosa: “él nos dio los primeros bits, y nos ayudó a construir la letra. Cuando terminamos estaba feliz, estaba seguro que con esa canción íbamos a entrar por fin en la industria, nosotros le creímos; creímos en él y en todo lo que nos propuso Juanes, porque ya veníamos curados con lo de Marc Anthony”. Luego de que estuvieron en Los Ángeles participando en el reality show de este músico, recibieron muchas críticas y rechazos por haberse negado a dejar allí a Bomby; entre todos los miembros de Son Batá, el joven clarinetista fue el único que convenció a Marc Anthony con su talento, “recibimos mensajes que de alguna manera decían no importa cómo se llegue con tal de que se llegue”; así se los dijo una alta funcionaria del Gobierno Nacional. No obstante, ni Bomby ni el grupo estuvo de acuerdo con que se quedara solo; habían ido como grupo y como grupo volverían. Pues bien, los rechazos y reproches los llevaron a pensar en ese momento que si se habían equivocado con Marc Anthony, ahora que Juanes les ofrecía la oportunidad de pagarles un productor, un manager y los costos de producir un trabajo musical, no se iba a negar, a pesar de lo que esto podía costarles en términos sociales y políticos. Hoy en día cuando miran hacia atrás no se arrepienten de su decisión sobre Bomby “eso fue puro show, al final no pasó nada con los artistas que se quedaron allá...lo único que buscaba Marc Anthony era hacer un show mediático utilizando grupos como nosotros”.

Salió Mentirosa, hicieron en lanzamiento en redes sociales y les pagaron la payola<sup>204</sup> para ponerla a sonar en la radio, cosa que según los líderes de Son Batá nunca les pareció correcta. Sonó algunas semanas y después no pasó nada. La canción no tuvo ningún éxito, según explica John Jaime “porque no es nuestra música, no es lo que hacemos, y por eso mismo no pegó en el barrio, en el parche, nadie la cantaba...si a la gente le hubiera gustado, después de ponerla en radio, eso se va solo...pero no fue así”. Boom boom en cambio fue desde el principio un gran éxito, no obstante hasta ahora empezaba a sonar con fuerza, pues los esfuerzos se concentraron en Mentirosa. Hoy ven la historia con el productor gringo como parte de una serie de fracasos que marcaron el final del 2.013 y todo el 2.014, como un episodio en su carrera en el que la ambición les pudo más que la realidad, se dejaron llevar, permitiendo que los moldearan como producto para un mercado que ya estaba definido.

El 2.014 fue sin duda un año de frustraciones para Son Batá. Hasta ese momento su historia era una carrera ascendente, de triunfos, que había tenido sus mejores momentos entre el 2.011 y 2.013 con viajes internacionales, reconocimientos, premios, proyectos, etc. Pero el 2.013 finalizó con el desplazamiento y la necesidad de enfrentar una realidad que hasta ahora habían evadido: no eran inmunes a la guerra de su comuna.

Al Duke, un rapero de la comuna 13, miembro de la Elite Hip Hop, lo habían asesinado en octubre de 2.013, luego de sacar con su grupo integrado por los otros dos raperos Nomos y Kronos, una canción llamada “Furia de Pandillas”<sup>205</sup> y un videoclip bastante agresivos, que hablaban sobre la violencia en su territorio, sobre la vida de los jóvenes en este entorno y mostraba a un combo del barrio Cuatro Esquinas con sus armas. “Esa canción nos quitó la inmunidad, a pesar de que era de otro movimiento”. La noche del asesinato, El Duke entró en discusión con el jefe del combo de su barrio El Salado y si bien los miembros de este combo no reaccionaron inmediatamente salió la canción y el video en

---

<sup>204</sup> “En Colombia el éxito de un músico no sólo depende de su talento. Es posible que también haya una cuota por pagar” (Revista semana, 2013). En Colombia los artistas pagan para sonar en la radio y para bloquear a otros; esta práctica ilegal pero conocida por todas las personas del sector se le denomina Payola. Los más afectados son los artistas independientes que no cuentan con los recursos para pagar los altísimos costos que son además determinados por la capacidad de los artistas que trabajan con las grandes disqueras. De acuerdo con el periódico El Tiempo, en 2.001 se necesitaban entre 20 y 60 millones de pesos (25 mil US) para posicionar una canción. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-506921>. El día 12 de marzo de 2.014.

<sup>205</sup> Video disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=MZF\\_ow0si8s](https://www.youtube.com/watch?v=MZF_ow0si8s).

el que vieron a otro combo enemigo, estaban ofendidos con el Duke, pues evidenciaban que este tenía amistades o al menos había negociado con el otro combo para hacer el video. El 2013 fue un año bastante violento en la comuna, había enfrentamientos constantes, se fortalecieron fronteras invisibles y se estableció toque de queda en los barrios; a pesar de eso, El Duke llegó después de una rumba, un poco ebrio en la madrugada. El combo de El Salado le pidió que se entrara para su casa si no quería problemas, le ordenaron hacerlo “porque estamos en guerra”, a las dos horas de la advertencia lo encontraron nuevamente en la calle consumiendo alcohol y lo asesinaron.

Ante el hecho los grupos culturales de la comuna hicieron un plantón en el barrio El Salado, en el que fueron claros y directos denunciando los hechos de la muerte de El Duke. Días después, un familiar de los miembros de Son Batá escuchó decir al jefe el combo de El Salado, que si veía por ahí a los de Son Batá les iba a dar. El Salado es la entrada a los barrios de la comuna; era imposible no pasar por allí, y ya los habían sentenciado. Cuando se enteraron se llenaron de temor, reunieron a diferentes miembros del grupo, les plantearon la situación y todos terminaron culpando a los líderes de Son Batá. Ante la crisis, el director de Son Batá, junto a líderes de otros procesos, llamaron a la alcaldía de Medellín, a la personería, a amigos, todos les aconsejaron salir de inmediato, mientras las instituciones negociaban con Yomar, el jefe del combo. Alrededor de 60 miembros de Son Batá acompañados por otros actores culturales de la comuna, se fueron durante tres días para un sitio campestre a las afueras de la ciudad, con el apoyo de la alcaldía, que aseguró en medios que “apenas eran 14”.

Salieron de la comuna un viernes y esperaban regresar el domingo con todas las garantías de seguridad: anillos de vigilancia y una negociación con el combo<sup>206</sup>. Cuando la personería fue a verificar el estado del territorio, les dijo que no había condiciones para volver. Son Batá había propuesto que Juanes, el cantante, fuera a la comuna para negociar con Yomar, sería un hecho sin precedentes, un acto de reconciliación, por lo demás bastante mediático. Hasta ese momento la alcaldía había intentado mantener el hecho por fuera de los medios, no les convenía que la ciudadanía supiera que 70 actores culturales de la comuna 13 habían sido expulsados por el conflicto; en vista de que no se daban las condiciones, los jóvenes decidieron hablar. Citaron una rueda de prensa,

---

<sup>206</sup> Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=xa-x-6i8iYA>.

llamaron a sus amigos periodistas y prendieron las alarmas. Ante la presión de los medios, algunos ciudadanos y funcionarios con mayor influencia como la Ministra de Cultura y un congresista afro-estadounidense, amigo del grupo, quien llamó directamente al alcalde, fueron reubicados por la alcaldía en dos casas de un barrio de clase media alta de Medellín. Allí estuvieron 4 meses. Desde octubre hasta mediados de febrero, cuando uno de los miembros del combo de El Salado los llamó para decirles que podían volver, Yomar no los molestaría más<sup>207</sup>.

Frente a la situación la alcaldía reforzó la vigilancia y militarizo todos los barrios. Con esto, los combos perdieron su verdadero negocio: el microtráfico y la extorsión. Así que finalmente no solo los de El Salado, sino también todos los combos de la comuna se sintieron amenazados y quedaron afectados. Los miembros del combo de El Salado, llamaron al colectivo C15 para pedirles que regresaran y solicitaron que se levantara la militarización pero no hubo una respuesta positiva por parte de los artistas; entonces le pidieron a su jefe alias Yomar que negociará con los grupos culturales y este no accedió. Así que los propios integrantes del combo mataron a su jefe y llamaron a los miembros de los colectivos para que volvieran, “porque ya todo estaba tranquilo”. La mayoría regresó, ya no aguantaban más en ese otro lugar “para un pelao que ha crecido acá, que acá lo tiene todo, que tiene ciertas condiciones de vida, y casi nunca sale de la comuna es muy difícil vivir en un barrio así (en el valle, clase media alta)...muchos de ellos estaban prácticamente prisioneros en ese lugar”, así lo indica John Jaime.

Les dieron dispositivos para comunicarse (Avantel), recursos para pagar transporte y arrendamiento, pues la idea era que por lo menos los líderes no regresaran a vivir allí, sino que fueran durante el día a trabajar en los procesos y salieran en las noches para dormir en un lugar más seguro. John Jaime fue uno de los que se quedó por fuera del barrio, no podía andar solo, no podía caminar por las calles en la noche; se sentía amenazado, se había percatado por fin de que no era inmune ni inmortal, que tanto él como los demás miembros del grupo eran vulnerables frente al conflicto. Según explica lo

---

<sup>207</sup> Otras versiones, contadas por miembros de los combos, aseguran que lo que ocurrió en realidad fue que Yomar le robó al Duke un dispositivo de video juegos. El Duke le hizo el reclamo y lo trató de ladrón, así que el pandillero lo asesinó. Luego, miembros de otro combo asesinaron a Yomar “por ladrón”. No obstante, en esta versión de la historia no existe una explicación para justificar el desplazamiento de los grupos culturales. Algunos afirman que el robo del dispositivo no tuvo nada que ver con el asesinato, sino que fue una versión de la policía para poder investigar al pandillero.

peor que les dejó ese desplazamiento fue el temor, el miedo. “Uno antes andaba por cualquier parte, sin miedo de nada; andar con la camiseta de Son Batá era como andar con un chaleco antibalas o un traje invisible”. Antes de eso no tenían fronteras, ni enemigos, todo el mundo “caía a sus parches”. Desde ese momento van por el barrio con cautela, no se meten por cualquier parte y saben que tener una camiseta de Son Batá no es suficiente para estar protegidos. Además del temor, el desplazamiento les dejó un proceso disperso; los familiares de los niños, niñas y jóvenes que participan en sus procesos, tenían miedo de que sus hijos continuaran con las actividades, los culpaban de la amenaza y del riesgo que estaban corriendo muchos. Mientras estuvieron reubicados en la parte baja de Medellín, abrieron los procesos de la escuela en el mes de noviembre, y el día 30 hicieron una toma en la noche, con chirimías a la manera de un San Pacho<sup>208</sup>, para celebrar “la llegada de diciembre con la noche negra”. Todo el barrio los acompañó, toda las personas se solidarizaron, “para nosotros fue una manera de decir: nosotros también hemos crecido entre las balas y no nos vamos a ir del barrio”. Por su puesto esa noche estuvo presente el alcalde, funcionarios, medios de comunicación.

El 2.014 comenzó con esa realidad, con la relación con el productor estadounidense y el manager de Juanes y un proyecto de internacionalización. Y a su vez con la ilusión de sacar adelante dos mega proyectos. “Nos aferramos a un sueño y el alcalde nos convenció que era posible...teníamos a AfroReggae vivo en nuestras mentes y queríamos hacer algo grande como ellos”. El proyecto que vienen construyendo se ha denominado “Comuna 13: territorio de artistas”, se trata de una iniciativa liderada por los grupos culturales de la comuna, en especial por Son Batá y la Elite Hip Hop que pretende construir una gran escuela de formación artística, ampliar la oferta cultural en el territorio, contar con más espacios, con estudios de producción profesionales: “prácticamente teníamos una comuna con un plan de desarrollo artístico”, afirmó John Jaime. Son Batá lideraría el proyecto y como parte de su contrapartida debían hacer algunas acciones que requerían dinero; incurrieron en un préstamo avalados por el Secretario de Cultura de la Gobernación amigo cercano del grupo y quien terminó con su propia casa embargada debido a la deuda. Los procesos comenzaron y el gran sueño de Son Batá dio un giro inesperado para ellos en la alcaldía: el proyecto de formación pasó a ser parte de toda la

---

<sup>208</sup> Fiestas tradicionales de Quibdó (revisar nota 48, en la introducción).

estrategia de Jornada Complementaria<sup>209</sup> esperando que ellos, así como otros grupos culturales juveniles de la ciudad respondieran a esta demanda y dictaran los cursos. Se sintieron traicionados y no quisieron hacer parte de esto.

En cuanto al proyecto de infraestructura, su sueño de la escuela, el centro cultural y los estudios de grabación, que además coordinarían ellos, terminó haciendo parte de una de las Unidades de Vida Articulada – UVA – que está construyendo la ciudad<sup>210</sup> y todo el proyecto en su concepción global, que además incluía dos programas de formación en una universidad que se está construyendo en la comuna, terminaron haciendo parte de Medellín Vive la Música<sup>211</sup>, la política local para el sector. Lo que ocurrió fue que la alcaldía intento vincularlos dentro de una serie de megaproyectos que tiene para la ciudad, considerando que su liderazgo en la comuna 13 sería fundamental para legitimar los procesos institucionales en ese territorio; ellos por su parte, después de cosechar tantos éxitos, pero además después de haber sido víctimas del desplazamiento debido al descontrol del conflicto en sus barrios, creyeron que la alcaldía como parte de una recompensa que merecían les permitiría cumplir sus sueños y les entregaría el desarrollo de tales proyectos. Evidentemente no fue así. Por eso tampoco quisieron hacer parte de la UVA ni de Medellín Vive la Música; esta última iniciativa ha tenido grandes dificultades con los colectivos culturales de las periferias, pues la mayoría de ellos sienten que el gobierno municipal los traicionó, que después de tantos años de trabajo en los territorios,

---

<sup>209</sup> Jornada complementaria es la estrategia de la Alcaldía de Medellín para generar espacios alternativos de aprendizaje y entretenimiento para niños, niñas y jóvenes escolarizados, que pueden acceder a diferentes cursos y talleres después de la jornada ordinaria. La oferta de este programa es dada por diferentes organizaciones, proyectos y movimientos en las escuelas públicas de la ciudad, de acuerdo a unas áreas temáticas entre las que se encuentra cultura. Ver: <http://www.medellin.edu.co/index.php/m-institucional/mi-calidad/jornada-complementaria>.

<sup>210</sup> UVA: Unidades de Vida Articulada es un proyecto de la Empresa de Desarrollo Urbano: son transformaciones urbanas en los barrios para el encuentro ciudadano, el fomento del deporte, la recreación, la cultura y la participación comunitaria. Las UVA son un espacio donde se articulan programas y proyectos estratégicos de ciudad que buscan unificar el tejido urbano y el disfrute de la comunidad, mediante equipamientos deportivos, culturales, comunitario y recreativo. Son arquitecturas vivas para que los ciudadanos las disfruten con los cinco sentidos, un espacio de interacción con el agua, la iluminación, el sonido, las montañas y las flores. Ver: <http://www.edu.gov.co/index.php/proyectos/unidades-de-vida-articulada.html>

<sup>211</sup> Medellín Vive la Música es un programa de Alcaldía de Medellín que busca articular los diferentes planes y programas de formación, producción y circulación de la música en la ciudad. Es un programa reciente, que ha encontrado algunos choques especialmente entre los grupos musicales de jóvenes más emblemáticos, pues se sintieron excluidos en toda la conceptualización y posteriormente en la operación del proyecto, entregado a la Corporación Cultural Canto Alegre. Ver: <http://www.medellinvivelamusica.co/>

tantas promesas y diálogos para llegar a la concepción final de este gran proyecto musical de la ciudad, terminaron entregando su operación a una organización tradicional de clase alta, que desarrolla procesos de formación sólo desde una perspectiva académica, dejando de lado saberes tradicionales y sobre todo, algo que para ellos es fundamental: “más allá de que un niño aprenda a tocar bien un violín, a nosotros nos interesa que a partir de la formación artística, ese niño tenga otra forma de ver la vida, otras posibilidades de ser y eso no es lo que piensa Canto Alegre (organización que lidera el proyecto)”, explica John Jaime.

El año entero lo invirtieron entonces en el proyecto “Comuna 13 territorio de artistas” y la internacionalización del grupo de hip hop. Mientras tanto, sus procesos de formación, así como sus relaciones con la comunidad se hacían cada vez más débiles. No hubo escuela, por una parte porque no había recursos, y por otra, porque no había quien la liderara. La gente comenzó a verlos como “unos aprovechados”, que lograron todos sus éxitos actuando desde allí, desde el territorio, explotando sus condiciones y su cultura y apenas tuvieron la fama y la gloria se fueron. “La directora de la Junta de Acción Comunal no nos quiere porque no traemos cementos y ladrillos, sabiendo el nombre que tenemos”, afirma John Fredy, otro de los integrantes del grupo.

Artísticamente el 2.014 fue un buen año para Afro Hip Hop Colombia, estuvieron de gira por todo el país con el cantante Juanes, quien les financiaba todos sus gastos, pero no recibían remuneración, por tanto no tenían con qué darle sostenibilidad a los procesos. A pesar de haber cantado en estadios llenos de gente por todo el país, sentían que estaban haciendo algo mal. En realidad la gente no los conocía, todas las personas iban a ver a Juanes, y ellos como teloneros aprovechaban esa audiencia; conocieron el país, viajaron, conocieron a otros artistas, mientras en la comuna 13 ocurrían pocas cosas con Son Batá. “Solo la orquesta logró sostenerse haciendo autogestión, vendiendo toques”.

Terminaron el 2.014 decepcionados de la institucionalidad, del mundo de los artistas, de la cultura estadounidense, pero sobre todo de ellos mismos. Intentaron hacer con Juanes un proyecto más local, más propio denominado “Meke<sup>212</sup> Pacific Sound System 230” en el que grabaron junto a artistas del Pacífico; alcanzaron a grabar con uno de los cantantes

---

<sup>212</sup> La canción El Meke se puede escuchar en este link: <https://soundcloud.com/losdelat/el-meke-feat-son-bata>

de Chocquibtown y con un reconocido músico de Quibdó, pero no recibieron los recursos para continuar. Juanes también venía en un proceso de decadencia, parte de su equipo se dividió y los que quedaron se concentraron en recuperarlo, en sacarlo nuevamente al mercado. Así que Son Batá quedó en un plano lejano. “Nos utilizaron para hacer un producto para un mercado que ellos ya tenían identificado”.

Se llenaron de cuestionamientos y comprendieron que sus planes de internacionalización eran mucho más ambiciosos que sus propias capacidades, que en el fondo ese no era el proyecto de Son Batá. Entendieron, por fin, que estaban perdiendo lo que habían logrado capitalizar en más de una década de trabajo en el territorio y en la ciudad: las relaciones, las alianzas, la confianza de toda una comunidad. Tenían que volver al territorio, regresar a esa “comunidad refugio” que les había permitido sobrevivir todos estos años. “Aterrizamos y nos propusimos cinco metas viables: 1) pagar la deuda de 75 millones de pesos (25 Mil US aproximadamente) que teníamos con el secretario de cultura de la gobernación; 2) terminar un estudio de grabación que llevamos construyendo desde hace años; 3) darle sostenibilidad a Son Batá con la gestión de dos proyectos; 4) comprar la casa donde se encuentra la sede (8 mil US aproximadamente) y 5) montar una línea de negocios que les garantice al menos los ingresos básicos. Hasta este año, lo máximo que han recaudado durante un año, por medios de sus toques ha sido 90 millones de pesos (30mil US), dinero que no es suficiente para sostener económicamente los procesos, así como las necesidades de sus líderes, quienes para poder dedicarse al proyecto requieren vivir de este.

Durante los 3 primeros meses de 2.015, desarrollaron dos proyectos con la Gobernación (que gestionó el propio secretario de cultura) y con eso pagaron la deuda. John Jaime aplazó su semestre de estudios universitarios y se concentró en los objetivos planteados; en mayo firmaron dos convenios para desarrollar proyectos: con la Alcaldía de Medellín firmaron un convenio de 150 millones de pesos (50mil US), para desarrollar entre mayo y noviembre de ese año. Con este recurso debían terminar el estudio de grabación, sostener la escuela, grabar un CD con 7 canciones de cada uno de los grupos musicales y un videoclip del grupo de danza, y diseñar e implementar un programa de formación interna para los profesores de la escuela. Para esto último, contarían con el apoyo de profesionales que serían pagados con el recurso de la alcaldía. Obtener este dinero no fue fácil, fueron meses trabajo recuperando sus alianzas y la confianza de muchos, de

negociaciones con la alcaldía, explicando cuál era su responsabilidad en los fracasos de 2.014, reconociendo sus propios errores y aceptando que no liderarían todos los proyectos culturales de la comuna 13. Por otra parte, firmaron un convenio con el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar – ICBF por 450 millones de pesos (150mil US aproximadamente) para dictar talleres de “Protección y promoción de los Derechos Humanos de niños, niñas, jóvenes y adolescentes” por medio de procesos de formación en danza y música, en el Urabá antioqueño y el Chocó. El proyecto fue gestionado por la Fundación Familia Ayara y les permitiría darle toda la sostenibilidad al grupo y a los procesos durante el año. Finalmente, esperan que el Grupo Sura, que hace parte del Sindicato Antioqueño, los apoye con la compra de la casa para su sede en el barrio Nuevos Conquistadores.

Para ellos, el toque en el Museo Casa de la Memoria fue una prueba frente a la ciudadanía, una prueba para comprobar que aun los querían y que la música que debían seguir haciendo es la que saben: hip hop con ritmos afrocolombianos. Cuando piensan en cosas como el concierto con *Red Hot Chilli Peppers* sienten que a pesar de que fue muy importante, eso no le llegó a la gente del barrio, “nosotros no somos músicos de radio, somos músicos de barrio...si queremos que pasen cosas tenemos que estar acá. Lo que nos pasó no puede volver a pasar, nos montamos en la película del show y abandonamos todo”, afirmó John Jaime.

## 7.2. Periferia es periferia, aquí y en cualquier lugar<sup>213</sup>

“Até dezembro, artistas que têm os pés do outro lado das pontes reais e imaginárias que dividem a cidade farão intervenções na Bienal”<sup>214</sup>

En septiembre de 2012, en uno de los costados exteriores del Edificio de la Bienal Internacional de São Paulo, Brasil, ubicado en el Parque *Ibirapuera* de esa ciudad, se presentaba un grupo de jóvenes “desaliñados”, algunos de ellos con peinados rastas, ropas estilo hippie, instrumentos musicales en sus manos, una caja de amplificación de sonido, un micrófono y una mesa con algunos alimentos para compartir. Estaban reunidos en círculo, haciendo presentaciones de poesía, música, literatura; escuchándose entre sí. Entre el público había un par de miembros de la organización de la Bienal y algunos amigos extranjeros; la mayoría de asistentes era los otros miembros del grupo, sus amigos, sus vecinos. Poesías, canciones, improvisación, lectura en voz alta. De eso se trataba la jornada vespertina: un *sarau*. La APST de la periferia sur de São Paulo, había sido invitada por la XXXI Bienal Internacional de São Paulo para hacer parte de la activación de una agenda educativa que proponía uno de los eventos de arte contemporáneo más importantes del mundo. Dentro del edificio estaba el arte, los artistas, los visitantes, los medios. Afuera la cultura popular. La periferia en la periferia.

El *sarau* se desarrolló como todos los demás, compartimos la comida que había en las mesas, cada quien improvisó lo suyo, y todos nos fuimos temprano a nuestras casas, antes de que el transporte se acabara para los que iban hacia el sur. Ir desde la Agencia a la sede de la Bienal, tomaba por lo menos dos horas de tiempo, entre buses y metro. A pesar de haber hecho y compartido el *sarau*, el espacio no dejó de ser ajeno, la sensación de estar afuera de la Bienal, en medio de una noche muy fría, sin otros espectadores que los mismos que hubieran tenido en sus barrios, mientras veían tras los vidrios del edificio a la multitud que visitaba La Bienal, dejó los ánimos de todos un poco bajos. Pero ya se habían comprometido con el proyecto y había que llevar a cabo las

---

<sup>213</sup> “Periferia e Periferia (em qualquer lugar)”, cantan los Racionais MC’s y esto lo han convertido en una especie de himno de las periferias, para hablar de este lugar, para reclamar sus derechos. <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/racionais-mcs/periferia-e-periferia-em-qualquer-lugaredy/440934>.

<sup>214</sup> “Hasta diciembre los artistas que tienen los pies al otro lado de los puentes reales e imaginarios que dividen la ciudad, harán intervenciones en la Bienal” (la traducción es mía)

demás activaciones pendientes. Al final el ejercicio fue un poco frustrante para todos; de cierta manera los miembros de la Agencia se sintieron utilizados. La Bienal los había invitado para llenar un espacio “políticamente correcto” y aparentemente muy atractivo; de alguna manera para cumplir con un requisito social de inclusión y diversidad, en medio de un escenario que es bastante elitista y excluyente. La Agencia creyó por un momento que en realidad serían incluidos en el gran evento del arte contemporáneo, y que esta era su oportunidad para darse a conocer en los escenarios del mundo. Pero las bienales de arte son espacios para los artistas y para una comunidad muy selecta de curadores, compradores, expertos. Invitar a un colectivo de la periferia que estaba ganando popularidad y reconocimiento a partir de las prácticas de la cultura popular y las propuestas de economía solidaria, le daba a la Bienal ese toque “bacano”<sup>215</sup>, diferente, que la hacía más democrática, pero en el fondo no afectaba sus propias dinámicas. Es posible quizás, que haya sido un compromiso en el marco de un acuerdo de financiación por parte de la ciudad, que obliga a ser más incluyentes con la ciudadanía paulista, a “llevar la Bienal a las periferias”.

La estrategia de la Bienal por incluir a las periferias en ese primer intento, realizado en el año 2.012 no funcionó como todos esperaban. La Bienal no logró que sus públicos asistieran a estos espacios de activación educativa y cultural, aunque sí pudieron cumplir con su *check list*. La Agencia por su parte, lo único que consiguió fue trasladar un sarau con sus mismos públicos al parque *Ibirapuera*, haciendo un importante esfuerzo en términos de movilidad con la esperanza de apropiarse de nuevos espacios. Se trasladaron al centro para seguir siendo allí la periferia. Además de los saraus en las zonas exteriores del edificio, grabaron un programa de radio. Nada más ocurrió.

No obstante, el ejercicio si funcionó de cierta manera. El choque con la Bienal, con el “gran arte” y la alta cultura, le planteó a los miembros de la Agencia muchas preguntas sobre su participación en este tipo de escenarios; terminaron en debates y discusiones internas sobre el hecho de aceptar todas las propuestas e invitaciones que les venían haciendo en un afán por construir y crecer, por aparecer y ser reconocidos. Tal vez a la Bienal no le generó tantas preguntas como a ellos y en sus informes de gestión funcionó muy bien haber contado con la participación de un colectivo de la periferia en sus

---

<sup>215</sup> Bacano es una expresión muy utilizada en São Paulo para referirse a cosas que son interesantes, divertidas, novedosas, entretenidas.

jornadas educativas. El 2.012 fue un gran año para la APST, este grupo a diferencia de Son Batá, nació en un momento de mayor madurez emocional, laboral, social y política de sus líderes. Mientras que el primero fue creado por jóvenes entre los 16 y los 18 años con poquísima experiencia en procesos sociales o culturales, y ningún tipo de experiencia en términos políticos; la segunda fue creada por jóvenes que ya superaban los 26 años, pero que además habían militado junto a sus madres y las líderes de su comunidad desde que eran unos niños, en el movimiento de las mujeres. El proyecto nació con un norte claro, con unos objetivos y un eje central que sería el desarrollo de un modelo de economía solidaria a partir de la cultura popular de las periferias articulado con el Banco Comunitario Unión *Sampaio*. No obstante sus claridades frente a los objetivos del proyecto, los múltiples y rápidos éxitos, la posibilidad de transitar por diferentes escenarios, los cientos de ojos puestos en el proyecto, las alianzas y apoyos que recibieron, de cierta manera los desviaron de su rumbo y terminaron por generar diferencias internas. En un tiempo muy corto la Agencia consiguió una fama para la que no estaban preparados.

El 2.012 terminó con una serie de debates, e incluso disputas entre algunos miembros de colectivos y la dirección de la Agencia; muchos sentían que la Agencia había perdido su esencia, que se estaba yendo hacia el mercado, dando respuesta a cualquier inquietud que este les pudiera plantear y haciendo todo tipo de proyectos solo para obtener recursos económicos. Rafael y Thiago fueron muy insistentes, en medio de la crisis, en no olvidar sus orígenes, tanto en términos de intenciones como de relación con la UPM. Más temprano que tarde las críticas hicieron efecto y los miembros de la Agencia comenzaron a cuestionarse sobre todo lo que venían haciendo, los proyectos que estaban desarrollando y las alianzas que estaban tejiendo. Ese era su último año con VAI, al menos como Agencia, pues de alguna manera podían acompañar a los proyectos agenciados a participar; en este orden de ideas desarrollaron a comienzos del año siguiente talleres de preparación para colectivos interesados en presentarse en VAI. Los dos últimos años habían aprovechado los recursos de este programa para desarrollar sus principales propuestas, por eso, para 2.013 debían plantearse nuevas estrategias.

El año comenzó con discusiones y decisiones radicales: volver a la sede de la Unión Popular de Mujeres, enfocarse en los procesos de la periferia con un fuerte interés en la identidad de las culturas tradicionales y populares, en el legado de los pueblos afro e

indígenas y en su proyecto de Economía Solidaria en Red que se ha convertido casi en el eje central de su trabajo. Ese ejercicio concentrado en unos objetivos bien definidos y acotados, comenzó a dar frutos hacia mediados de 2.014. Desde entonces, la Agencia viene en un proceso de fortalecimiento y en una carrera ascendente en relación con los procesos de Economía en red - Economía Solidaria; así mismo, los procesos de comunicación de la propia Agencia vienen generando otras vías de desarrollo como son las agencias de comunicación de la zona sur de São Paulo. Uno de los núcleos de la Agencia es la comunicación, que tiene por objetivo visibilizar la producción artístico cultural de la periferia y construir otras perspectivas e imaginarios sobre la periferia, más allá de los estereotipos asociados a la violencia y la miseria.

En 2.014 fueron invitados nuevamente a participar en la activación de la franja educativa de la Bienal Internacional de Arte de São Paulo. A partir de las experiencias del 2.012 la Agencia se puso en la tarea de aprovechar al máximo el evento, de tomar su lugar allí reconociéndose como periferia, pero a su vez, dejando claro que la periferia es también un lugar de producción de saberes, de arte y cultura y se apropió de este espacio. Realizó una convocatoria mucho más amplia entre sus asociados y amigos, pues en 2.012 habían confiado la convocatoria a la Bienal; diseñaron una programación activa y variada, que permitiría generar otra noción de la periferia. Si en el 2.012 se vieron como un “grupito” periférico, solitario y excluido, en 2.014 se vieron como un colectivo posicionado, con ideas claras y fuertes, que le imprimió un sentido diferente a las franjas educativas<sup>216</sup>, posicionando discursos propios para abordar la propuesta conceptual de la programación educativa del Bienal, enmarcada en la idea de “Como hablar de cosas que (no) existen”, creado a partir del tema central de la Bienal “Como imaginar cosas que no existen”. Trasladaron su música, sus saraus, se trasladaron ellos mismos y esta vez sí, lograron establecer otro tipo de relaciones, de vínculos de negociaciones. Y si bien desde el punto de vista formal el ejercicio se llevó a cabo de la misma manera en ambas versiones de la Bienal, pues siguieron ocupando los espacios exteriores del edificio; en la segunda, la Agencia misma se encargó de generar diálogos con las emisoras, las redes sociales, los medios, y con muchos más colectivos de las periferias, para que su presencia allí fuera relevante.

---

<sup>216</sup> La programación de la Agencia en la Bienal se encuentra disponible en los siguientes links. <http://agsolanotrindade.com/?s=bienal> ; <http://www.bienal.org.br/educativo.php>

En este sentido más allá de agenciar un proceso cultural en el escenario de la Bienal, la Agencia construyó toda una red de actores y logró poner allí colectivos que usualmente no llegan a estos espacios, propiciando otros encuentros y negociaciones mediante tráficos culturales. Llevó los productos de los artistas que comercializa en su propia tienda y generó nuevos intercambios, haciendo mucho más visible su proceso, permitiendo ingresos económicos para los grupos, pero sobre todo, legitimando la periferia como lugar de enunciación y producción de la cultura paulista.

En junio de 2.014, antes de participar en La Bienal, realizaron el primer Festival Percurso o Festival de Economía Solidaria de *Capão Redondo*, con shows de Racionais MC, Vitor da Trindade, Raquel Trindade (nieta de Solano Trindade y miembro de la UPM), entre otros. El festival incluía una exposición de emprendimientos solidarios en formato feria de negocios y algunas conferencias magistrales con los Maestros de la Periferia. Pero más allá de esto, querían entender cómo viven los jóvenes que optan por el trabajo en el campo social, y como a través de la economía solidaria pueden conseguir sostenerse a partir de sus producciones culturales, de gastronomía, moda, arte, comunicación, etc. Habían identificado un grupo de jóvenes que están intentando generar sostenibilidad a través de sus emprendimientos sociales colectivos, que organizan *saraus*, festivales, fiestas, shows; que producen libros, textos, fotografías; que realizan procesos de formación y actúan como educadores dentro de escuelas o espacios alternativos. La idea del festival era reunirlos a todos en un solo espacio, en el primer festival de economía solidaria, articulado alrededor del tema “Juventud periférica generando ingresos, trabajo y desarrollo local”. En esa ocasión se expusieron proyectos y productos que hacen parte de la Red de Emprendimientos Culturales Solidarios de la Periferia Urbana de la Zona Sur de São Paulo.

El Festival Percurso hacía parte de un proyecto que buscaba fortalecer 40 emprendimientos de economía solidaria, y al mismo tiempo articularse con el Proyecto de Emprendimientos Solidarios de la Zona Sur, coordinado por la UPM, cuyo fin último es el de fomentar las cadenas productivas populares de cultura; cadenas como las de la gastronomía, artesanía, moda, literatura marginal, entre otros, configurando “arranjos económicos territoriales de producción, comercialización y consumo solidario, para la promoción y el desarrollo juvenil, territorial, sostenible y solidario”. En últimas, para

generar una metodología popular de creación de nuevas formas de generación de trabajo e ingresos a partir de lo que las personas saben y les gusta hacer.

Por otra parte han propuesto un espacio de formación que han denominado “Recorrido de la economía de las culturas: construyendo políticas públicas para el fortalecimiento de los *arranjos produtivos* culturales. El primer encuentro lo realizaron en abril de 2.015 en alianza con la Secretaria Municipal de Desarrollo, Trabajo y Emprendimiento. A este escenario fueron invitados colectivos de la sociedad civil para participar en una serie de discusiones sobre las acciones que tienen como objetivo fortalecer la economía popular y solidaria y el emprendimiento como estrategia de desarrollo, buscando la movilización de una ecosistema de la economía solidaria y de la sociedad en general, a través de acciones de formación, asesoría técnica, discusiones y comunicación, entre otras. Con todo esto pretenden sensibilizar y enganchar diferentes sectores de la sociedad en torno al proyecto “São paulo: oportunidad solidaria” que incluye diferentes iniciativas de economía solidaria, asociativismo, cooperativismo, redes y cadenas productivas de la ciudad de São Paulo.

De este primer encuentro surgió el propósito de que el grupo que trabaja sobre Economía de las Culturas circulara por las regiones de los colectivos que hicieron presencia en el encuentro, entre los que se encontraban productores de hip hop, comunicadores, periodistas, diseñadores, productores audiovisuales, entre otros. De esta manera pretenden, de acuerdo con su propio manifiesto:

Fortalecer los valores a través de la economía de las culturas y generar acciones para enfrentar el capitalismo, el genocidio de la juventud negra y pobre, la intolerancia y el racismo cultural, así como garantizar el reconocimiento a la tierra de los pueblos originarios. Así mismo garantizar oportunidades justas para productores, agentes y emprendedores, para que tengan acceso digno a medios y formas de financiación pública sin el peso de la burocracia y las reglas que en su mayoría, imposibilitan el crecimiento de los colectivos así como su producción<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Recuperado de: <http://agsolanotrindade.com/midia/noticia/percurso-economia-das-culturas/> . El día 20 de agosto de 2.013.

Para el mes de junio de 2.015, organizaron junto a otros colectivos de las periferias el II “Festival Percurso” (Festival de Recorrido por la periferia: cultura en red solidaria) en la plaza de la región de Campo Limpo. Para esta versión proponían la participación de “las personas y colectivos que creen en la cultura de red y practican colectivamente un proceso continuo y intergeneracional de la economía solidaria”; la idea de este festival era realizar una feria de negocios para actores y productos de las periferias, para propiciar encuentros y a la vez permitirles mostrar sus servicios y vender sus productos. Este festival se constituyó como una estrategia para materializar las ideas que vienen generando y consolidando en este último año. En esta oportunidad contaron con el apoyo de otras instituciones que se sumaron a la iniciativa y desarrollaron una agenda de medios mucho más amplia para garantizar una convocatoria mayor. Adicional al festival, a lo largo del primer semestre realizaron diversas acciones y encuentros, fortaleciendo la masa crítica que participaría en el mismo, así como los posibles encuentros y negociaciones dados allí.

Además de los espacios generados por la propia Agencia, han participado en múltiples encuentros organizados por diferentes instituciones en los que se han puesto sobre la mesa temas como el de la economía solidaria, el territorio, la cultura afro, entre otros. Es decir, sus orientaciones, sus búsquedas se dirigen cada vez más hacia la consolidación de un proyecto político, cuyo eje central es la economía solidaria, desarrollada a través de las manifestaciones y los activos de la cultura popular de las periferias.

2.014 y 2.015 han sido para ellos el tiempo de la Economía Solidaria; un año para establecer relaciones sólidas con diferentes ministerios como el de Cultura y Trabajo, con los Bancos Comunitarios y con el Programa Cultura Viva Comunitaria, ampliando sus alcances hacia las periferias de otras ciudades, pero actuando siempre desde Campo Limpo donde continúan desarrollando sus procesos con el Banco Comunitario Unión *Sampaio* y la Unión Popular de Mujeres. Han compartido escenarios con académicos y estudiosos de este campo, en los que ellos han participado a partir de la experiencia. La Agencia se ha propuesto como su objetivo principal propiciar condiciones para que los jóvenes de las periferias puedan generar ingresos, trabajo y desarrollo local a partir de la cultura popular. En este orden de ideas, para ellos resulta fundamental dentro de sus objetivos fortalecer los *arreglos productivos*, entendiéndolos como espacios de cooperación y desarrollo propios que deben trabajar en red. Por esta razón el último año

lo han concentrado en ejecutar acciones y procesos en este sentido, que al mismo tiempo valoricen los activos de las culturas tradicionales de los afros y los indígenas, comprendidos como “las culturas originarias”. Se han vinculado con UNISOL SP que es la Central de Cooperativas y Emprendimientos Solidarios del Estado de São Paulo<sup>218</sup> y con ellos comenzaron a participar en una agenda activa de formación en economía solidaria y producción de espacios, encuentros, ferias.

Si bien la APST se ha propuesto ganar independencia, focalizando sus objetivos, desarrollando solamente proyectos de interés en relación con sus búsquedas a fin de no equivocarse nuevamente su rumbo y perder el capital social y político construido, ha comprendido que así como debe mantener su independencia, debe generar alianzas y estrategias de articulación con la institucionalidad, tanto a nivel municipal como estadual y federal; si quiere que su proyecto de economía solidaria en red trascienda es fundamental posicionarlo en las agendas oficiales y en esto sí que ha trabajado fuertemente en los dos últimos años. Más allá de generar múltiples proyectos, se ha ocupado de establecer y fortalecer alianzas estratégicas y estar presente en los diversos escenarios que se están desarrollando en Brasil en el campo de la economía solidaria.

### **7.3. Traficantes negociando el derecho a existir socialmente**

En la última conversación que tuve con el director de Son Batá antes de cerrar esta investigación, le dije: “yo ya entendí que son ustedes: traficantes culturales”, me miró sorprendido y me dijo “traficantes????”. Claro, no podía menos que molestarle, teniendo en cuenta todas las malas historias de tráfico que envuelven a Medellín y la acepción tan negativa que tiene el término. Cuando le pregunté si le parecía que las relaciones que tejen, si las negociaciones que tenían que hacer a diario con sus propios vecinos: los combos, si las discusiones con el alcalde, si los vínculos con la industria, el apoyo de Juanes, la payola, Marc Anthony, *Red Hot Chilli Peppers*, etc., le parecían todas negociaciones fáciles, transparentes, legales, institucionales, su respuesta fue No! Y es que eso son precisamente los tráfico culturales, es recibir la llamada de un combo, para poder regresar a la comuna a continuar con sus procesos de formación artística, es

---

<sup>218</sup>Para ampliar información visitar: <http://www.unisolbrasil.org.br/>.

pensar en la posibilidad de negociar con el jefe de un grupo armado o con un funcionario del gobierno, es explicarle al alcalde porque sus políticas y sus acciones frustran los procesos, y terminar cediendo en la discusión para recibir el recurso que les ayude a recuperarse; es enviar y recibir productos culturales que llegan a través del mercado pirata, es protagonizar los espectáculos de la paz y la memoria y al mismo tiempo negociar su identidad con un productor extranjero. ¿Todo eso para qué? para existir socialmente y conservar ese derecho.

Hemos comprendido que los procesos de estos colectivos son locales y territoriales, que precisan de los vecinos como una condición misma de posibilidad; que su música no necesita sonar en radio o pagar payola, si ya está sonando en todo el barrio porque esa es su audiencia; que toda una comunidad caminando detrás de una chirimía cuando celebran “la noche negra”, es suficiente para hacer que el alcalde y sus secretarios hagan presencia en la comuna y entienda que deben hacer todo lo que sea necesario para que ellos retornen; qué es esa misma fiesta en medio de un escenario de violencia, caracterizado por la pobreza y la falta de oportunidades, lo que lleva a que un reality show quiera estar allí, para poner la vida cotidiana en escena, una vida muy diferente a la que vemos en televisión. Es esa cultura popular de la periferia, la que no pasa por los escenarios del gran arte, la misma que se permite activar la Bienal Internacional de São Paulo, son los *saraus* espontáneos, que nacieron para decir “podemos hacer cultura aun sin su apoyo” los que terminan siendo financiados por los programas de estímulos y se convierten en política pública, son esos traficantes culturales los que se encuentran en otras periferias de otros países para decidir cómo se hace la cultura comunitaria. Los tráficos culturales son esos recorridos emprendidos desde este lugar, son las prácticas que actuando desde la comuna 13 de Medellín o desde el extremo sur de São Paulo, están cambiando las lógicas de relacionamiento entre los jóvenes y las instituciones del gobierno, entre las periferias, entre estas y los grandes centros urbanos. Son las que imponen algunas de las nuevas estéticas de la diversidad, y una de tantas culturas –tribus urbanas las hubiéramos llamado en otro momento-, que hoy habitan nuestras ciudades.

Podemos decir a esta altura que de cierta manera la cultura está en crisis<sup>219</sup> y que estos traficantes mucho tienen que ver en esto y en la posibilidad de una recomposición hegemónica, por su puesto dentro de un nicho, a partir de la creación y la comunión de sus estéticas. Decimos que lo está porque la cultura de “los otros”, en este caso los jóvenes periféricos, está dislocando de algunos imaginarios comunes sobre quiénes somos y está proponiendo una de tantas posibles imágenes de ciudad. En buena parte de nuestras sociedades la estética de estos jóvenes, su relación con la calle, con lo urbano, ha conquistado escenarios impensables (el Museo de la Memoria, la Bienal de Arte, la moda de las calles en la gran ciudad, etc.). Ahora hay gente que quiere parecer “del barrio”, de “la calle”; se impone la moda de los hoppers. Ese hip hop que en algún momento fue una especie de práctica cultural subversiva, contracultural, hoy es quizás una de las más hegemónicas entre los jóvenes de todas las clases sociales de ciudades como Medellín y São Paulo. Y esto tiene que ver con esos traficantes, porque son ellos los que han logrado legitimar otras estéticas.

En Medellín la cultura del narcotráfico logró permear todas las esferas y las clases sociales, imponiendo una estética de la extravagancia que hoy caracteriza la ciudad en su arquitectura, en los cuerpos de sus habitantes<sup>220</sup>, en sus discursos grandilocuentes. La Medellín de hoy es “la más educada, la más innovadora, la de las mujeres más hermosas,

---

<sup>219</sup> Se habla aquí de Crisis cultural en el sentido que propone Alejandro Grimson, como “una suspensión del sentido común y del imaginario acerca de quiénes somos...hay una sensación colectiva de liminalidad, de que algo ha llegado a su fin”. (Grimson, 2011, p.14) Una crisis que por lo demás, encontrará su fin para hacer nuevas recomposiciones hegemónicas.

<sup>220</sup> En este sentido, resultan interesantes trabajos muy recientes de artistas, científicos sociales y periodistas extranjeros que llegan a la ciudad atraídos por esa estética, interesados en comprender cómo se puede dar esa transformación social y como toda una ciudad adopta nuevas formas a partir de un cambio o una crisis cultural que luego de más de tres décadas de existencia se consolida como una de las imágenes más reconocidas de Medellín en el exterior: la estética de la extravagancia. Al mismo tiempo, resulta interesante ver las respuestas de la Alcaldía de Medellín y la ciudadanía en general, que se niegan a reconocer esto, y a cambio siempre hablan de la nueva cara de la ciudad: la de la innovación y la transformación social. En este sentido, los trabajos más polémicos en los últimos tiempos fueron el del peruano Guillermo Valdés, “Vírgenes a la venta en Colombia en el ‘burdel más grande del mundo’” que se publicó, junto con un video que muestra una realidad invisibilizada en la capital antioqueña, el 18 de septiembre de 2.014 en el canal de televisión Channel 4 de Reino Unido. Ampliar información: [https://www.youtube.com/watch?v=bJ5arm\\_OrA](https://www.youtube.com/watch?v=bJ5arm_OrA); <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/articulo-llama-a-medellin-el-burdel-mas-grande-del-mundo/14553169> Y el trabajo de la fotógrafa Manuela Henao publicado en The Guardian en abril de 2.015, sobre mujeres operadas de la ciudad dentro de una narco-estética. Ampliar información: <http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/apr/23/teen-liposuction-busty-pinatas-narcoaesthetics-in-colombia-in-pictures>; <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/cirugias-plasticas-y-herencia-del-narcotrafico-en-medellin/15649380>; [www.manuelahenao.com](http://www.manuelahenao.com)

la gente más emprendedora”; así es el imaginario de una ciudad que se construye desde una apuesta por dejar de parecer “la más violenta, la que tiene los “mejores” sicarios, la más narcotraficante”, para ser la mejor; siempre hablando en clave de superioridad. El narcotráfico dejó muchas improntas en la sociedad colombiana y en especial en la antioqueña, como ese delirio de grandeza, esa estética de la extravagancia, pero también esas formas de negociar y relacionarse.

El caso brasileño es bastante diferente. Allí los discursos se construyen en clave de diversidad y de lo nacional. Las políticas, los imaginarios, las estéticas, realzan los valores y las estéticas nacionales: la de la samba, la Capoeira y la simpatía. Se trata de un imaginario que mucho tiene que ver con ser el único país que habla un idioma diferente en América Latina, pero también con sus dimensiones geográficas y la diversidad que alcanza a abarcar un territorio así. Pero los jóvenes de las periferias también están cambiando allí esos imaginarios, como bien lo expresa Yúdice (2008) “funckerizando” las ciudades, reivindicando las periferias como lugares de enunciación, construyendo otra imagen de lo brasileño, pero también en clave de lo propio y lo nacional. Defienden sobre todo la identidad de sus culturas tradicionales, son radicalmente anti-imperialistas, prefieren relacionarse con otros sures. Y ese cambio de mentalidad también pasa por los tráfico, por relaciones invisibles, negociaciones complejas, aparición en escenarios de opinión, logrando ingresar a la sociedad a través de vetas desconocidas, impensadas, cambiando imaginarios e incidiendo en las políticas públicas, a partir de la presión que ha generado todo un movimiento de jóvenes periféricos; reinventando el activismo y convenciendo desde lógicas no tradicionales e institucionales, por ejemplo que el funk, la literatura marginal, y los saberes tradicionales, son otras formas válidas de construir subjetividades y ciudadanías capaces de pensar en una sociedad diferente.

El hecho de que el narcotráfico y su estética de la extravagancia permearan nuestra sociedad fue posible en buena medida por los tráfico, porque no fue un ejercicio institucional ni oficial, fue un ejercicio desde abajo que se fue metiendo por otros caminos que la sociedad antioqueña recibió con mayor receptividad: la posibilidad de consumir, el

acceso a la globalización, la moda<sup>221</sup>. Ahora bien, el narcotráfico logró todo esto y por supuesto alcanzó un gran reconocimiento social (en sentido negativo para muchos, no tanto para otros), a pesar de que este no era necesariamente el interés de los narcos. Los traficantes culturales de nuestros días si tienen ese interés, no están buscando la representación en otros, ellos mismos quieren ser representantes, les interesa la visibilidad, y los posibles alcances que han tenido en esta búsqueda, mucho tienen que ver también con esas formas de negociar, de incidir en la sociedad, con su capacidad para modificar estéticas comunes, poniendo la cultura en crisis y conquistando escenarios, a través de otras vías, poco institucionales, pero sin duda mucho más atractivas.

#### **7.4. El retorno a la comunidad refugio: volver a nacer**

Al finalizar esta investigación tanto Son Batá como la APST, se encuentran en momentos similares, tomando decisiones comunes: ambos decidieron volver al territorio, al lugar donde nacieron, a sus orígenes para reorientar sus recorridos. Retornar a su comunidad refugio, en el primer caso para reconstruir los procesos, en el segundo para evitar la fragmentación y la pérdida del rumbo, pero al mismo tiempo para reconocer que ese principio fundante, es central en todos sus trayectos. Quizás experimentando mayores rupturas Son Batá que la Agencia, ambos colectivos comprendieron en momentos cercanos (2.013-2.014) cual es la razón de fondo que sustenta y motiva su proceso, que es lo que los mantiene vivos, pero al mismo tiempo qué es eso que los pone en los ojos y en las discusiones de actores tan diferentes como la academia, el mercado cultural, o las instituciones del Estado. Y a su vez, como esta razón de fondo, que no es otra que el desarrollo de un proceso social a partir de las prácticas culturales, está necesariamente atado a un territorio que en gran medida fue la razón de su creación. Volver a la comuna 13, volver a Capão Redondo y reencontrarse con los vecinos de toda la vida, con las primeras personas que creyeron en el proyecto y les brindaron las primeras posibilidades de ser, es volver a la comunidad refugio.

---

<sup>221</sup> En Colombia “el progreso” llegó a muchas ciudades y poblaciones a través del narcotráfico. La modernización de algunas vías, los centros comerciales, los productos importados, llegaron de la mano de este fenómeno. Para el caso de Medellín “La economía del cartel de Medellín infiltró gran parte de las actividades económicas convencionales comprometiendo la banca, la industria textil, de la confección, alimentos y bebidas, el transporte, el turismo y el comercio entre otras” (Medina, 2012, p.155)

Son esas organizaciones inscritas en esos territorios, lo que termina protegiéndolos ya no solo de los actores armados, sino también de los otros actores que acaban por fracturar el proceso en medio de una búsqueda por insertarlos en algún tipo de estructura, en la que parecían encajar muy bien: la industria de la música, la política local, los ejercicios de red, entre otros. No obstante, después de que abandonaron o se alejaron de sus orígenes y debilitaron sus capitales social y político, comprendieron que para encajar en esas otras estructuras, para transitar incluso por diferentes identidades, deben permanecer vinculados a esa comunidad refugio que sustenta sus proyectos. El sentido de Son Batá son sus procesos de escuela en música y danza y los grupos culturales integrados por los habitantes de la comuna 13, de los barrios aledaños. El sentido de la Agencia son los grupos culturales y artísticos de la periferia que se suman al proyecto para hacer posibles los ejercicios de economía solidaria en red.

Es así que esas comunidades no son espacios ideales o paraísos perdidos, en tanto son complejas, difíciles, violentas y en general en condiciones de vulnerabilidad, no son comunidades que nacieron a partir de acuerdos e intereses comunes, pero tampoco de desacuerdos; nacieron de las necesidades comunes de protección que les planteó un territorio específico. Allí no hay mitos interrumpidos, porque simplemente nunca hubo mito. Son estructuras que se formaron para proteger del mismo entorno, incluso de los propios vecinos, pero también de la misma vida. Volver allí es reconocer la necesidad estar en ese refugio para sobrevivir, para reorientar los recorridos.

El sentido que adquiere una comunidad refugio para los jóvenes de las periferias que están actuando desde el campo cultural, no es solamente el de origen, sino también el de lugar. Es decir, esa comunidad refugio es el primer elemento necesario para que se pueda gestar un proyecto colectivo, pero también la garantía de permanencia. Cuando se unen para llevar a cabo una idea conjunta, estos jóvenes crean como una especie de muralla social a la que se van sumando otras personas, otros vecinos; son ellos los que están dispuestos a defenderlos, a acompañarlos, a hacer parte de las propuestas, a celebrar su triunfos y a decir que ellos también son Son Batá, también son Agencia Popular Solano Trindade. Pero para que esto ocurra de esta forma, la comunidad necesita sentir y constatar que ellos siguen ahí, que reconocen que sus triunfos y logros son en gran medida gracias a la comunidad, y que hacen un retorno de manera material o simbólica de esos réditos. Los momentos más emocionantes, en los que se evidencia la

existencia de esa comunidad, son quizás las fiestas, los conciertos, las celebraciones. Cuando la comunidad recibe un sarau, cuando recibe la visita de Marc Anthony o un concierto de artistas reconocidos como Juanes o los *Racionais MC*, todos salen con sus banderas, todos se suman y se levanta una especie de éxtasis colectivo. En ese momento todos ganan: la comunidad siente que le están reconociendo sus aportes en ese proceso, el colectivo siente el respaldo de sus vecinos de toda la vida, una gran fuerza que sustenta su proyecto ante las instituciones, el mercado, las ONGs, la academia, los pares; pero sobre todo, ante ellos mismos.

Esa comunidad refugio que de alguna manera los mantiene atados a ella, es paradójicamente la cuota inicial de la emancipación, entendiendo la emancipación como la posibilidad de construir nodos de saber propios, que los liberan frente a las estructuras opresoras del centro, que les permiten proponer y desarrollar propuestas propias, establecer relaciones con las instituciones, gestionar recursos. La comunidad refugio los protege, pero al mismo tiempo les da cierta legitimidad social, que resulta fundamental para que empiecen a ser reconocidos por otros actores que los han acompañado en sus diferentes trayectos. Cuando la cooperación suiza o AfroReggae llegan a Medellín buscando iniciativas culturales comunitarias, son enviados por la propia alcaldía a la comuna 13, para conocer a Son Batá, porque allí hay un proceso de comunidad, porque hay un ejercicio colectivo legitimado por una serie de personas que comparten un territorio. Y ahí comienza la historia. Así mismo cuando *Fora do Eixo*, la Bial de Arte de São Paulo o la academia paulista se acercan a la Agencia Solano Trindade, lo hacen en buena medida porque hay toda una comunidad en el sur que le está haciendo eco a este proyecto y lo está legitimando a nivel territorial; esa legitimidad es una gran parte de lo que le interesa a los aliados, a los cooperantes: esa confianza ganada, ese terreno abonado. Y de la misma manera cuando Marc Anthony, Juanes o *Red Hot Chilli Peppers* se interesan en Son Batá, no están tan interesados en una propuesta artística como en un proyecto socio – cultural gestado en un territorio violento, excluyente, oprimido. Para unos es el proyecto de vida, para otros marketing social, pero finalmente lo que interesa a todos es mostrar cómo se puede ser otra cosa, donde parecía imposible.

Así pues la comunidad refugio es el principio y el final de este tipo de procesos. Con la comunidad nacen y con ella mueren cuando la abandonan o cuando esta se diluye, por esa razón en el momento más crítico de sus propias historias, cada organización vuelve a

su casa. El proyecto que comienza Son Batá con la Alcaldía de Medellín en 2015, así como el proyecto del ICBF solo fueron posibles cuando el proceso volvió a la comuna 13; así como su vinculación con la semana por la paz o la entrega del Museo de la Memoria a la ciudad. Las alianzas entre la Agencia Popular Solano Trindade con los Ministerio de Cultura, Trabajo y Economía, así como con las redes de economía solidaria, se han fortalecido y se han multiplicado desde que la Agencia volvió a Campo Limpo y se concentró en desarrollar allí su proyecto. Desde allí es desde donde se negocia.

## **7.5. Construyendo arranjos productivos culturales en los escenarios del conflicto**

La cultura popular de las periferias es en esencia un activo. Es su mayor riqueza y no precisamente porque ésta en sí misma sea un producto, sino más bien porque es esta la que puede convertirse en otros “bienes líquidos” mediante los tráficos culturales: en instrumentos musicales, en vestuario, en acceso a educación o vivienda, en medios de producción; pero sobre todo, en reconocimiento social, en redes de relacionamiento, en cooperación, en el sustento de una economía solidaria. Cuando Son Batá es desplazado por la violencia de la comuna 13, es la Alcaldía de Medellín la que asume los costos de la vivienda, el transporte y la alimentación de cerca de 70 jóvenes. ¿Por qué lo hacen con ellos y no con otros miles de ciudadanos que son víctimas de la misma situación? Porque son actores culturales visibles y reconocidos por gran parte de la ciudadanía que tienen en sus manos un gran proyecto social respaldado en la diversidad cultural; porque permitir la salida, la muerte o la desaparición de esos jóvenes es condenar el proyecto a morir y al mismo tiempo aceptar que como ciudad no fuimos capaces de permitir la emergencia y la consolidación de las iniciativas de los jóvenes en las periferias; porque no tiene justificación que la alcaldía de Medellín deje perder uno de los casos más emblemáticos de su historia de transformación social; porque ellos en sí mismos son un activo de la ciudad que se convierte en un bien líquido a la hora de mostrar los cambios logrados.

Ahora, también hay que comprender que si bien la cultura popular es un activo, y es muy útil a la hora de superar ciertas condiciones de vulnerabilidad, no es suficiente para hacerlos inmunes a la guerra, como suele proclamar el discurso de la resistencia. El arte y la cultura pueden ser formas de resistir a la violencia, pero no en clave de antagonista,

sino más bien como una línea de fuga. “Después del desplazamiento nosotros entendimos que la cultura y el arte no son suficientes para protegernos de la guerra”, explicaban los líderes de Son Batá. De lo anterior inferimos dos cosas: la primera es que se da por sentado que arte y la cultura por sí mismos no acaban ninguna guerra, pues lo que buscaban en parte los miembros de Son Batá, era protegerse de esta, hacerle el quite; lo segundo, es que comprendieron que es necesario construir algo más allá de las manifestaciones culturales, algo que verdaderamente les dé la posibilidad de permanecer en ese territorio, donde su vida adquiere sentido. ¿Qué hacer para que esos activos se conviertan finalmente en otro tipo de bienes líquidos y no se queden en meros encuentros entre jóvenes?

Capitalizar esos activos para desarrollar todo un sistema de vida, unas formas de cooperación y por qué no un tipo de gobernanza interna de las estructuras; eso es lo que pueden hacer y es lo que han venido haciendo por años a partir de la cultura. Es decir, están construyendo *arranjos productivos* culturales, en medio del conflicto. Tejiendo redes de vecinazgo y protección, estableciendo jerarquías, construyendo lógicas de relacionamiento, y generando de alguna manera proyectos de emprendimiento. En especial la APST, ha construido todo un entramado de relaciones y posibilidades a partir de los activos culturales y de su capital socio – político, para desarrollar todo un proyecto de economía solidaria que les está permitiendo a sus asociados, a algunos grupos tradicionales y a otros colectivos de la periferia sur, generar estrategias de sostenibilidad económica partiendo de lo que saben hacer y de lo que tienen como parte de su patrimonio cultural inmaterial. Dentro de su ejercicio y su propuesta la Agencia se ha interesado, como ya hemos mencionado, por la identidad de las culturas tradicionales, aumentado sus activos a partir de alianzas con organizaciones afro e indígenas. Son Batá por su parte, se ha reinventado las tradiciones de la cultura afro del pacífico colombiano, de la que son hijos, para darle un sentido étnico y reforzar toda una idea de diversidad en su proyecto socio-cultural, imprimiéndole una gran fuerza a la construcción simbólica “Son Batá, Mi Palenque”. Construir un mito e inventar una tradición alrededor de la cultura tradicional del pacífico es entonces una estrategia para darle sustrato a ese arranjo, para darle forma a todo el entramado en el escenario urbano.

Una de las características más significativas de estos *arranjos*, es que se han consolidado en territorios reconocidos por la presencia de múltiples violencias y de un conflicto urbano

permanente que tiene épocas de mayor agudización y otras de relativa calma. En medio de esas realidades se han sostenido por décadas, pues si bien la Agencia se consolida en 2.010, el proceso tiene origen en la UPM que tiene más de 30 años actuando en ese territorio y a sus fundadores les tocó vivir los años de “el triángulo de la muerte” y fueron víctimas de la violencia en sus propias familias. Y Son Batá como bien sabemos nació en medio de la guerra entre guerrillas y paramilitares en la comuna 13, se consolidó luego de las operaciones militares que dejaron cientos de muertos y desaparecidos y ha convivido por años con la violencia de los combos. Es decir, allí han librado batallas y han conseguido el acceso a algunos derechos, han mejorado las condiciones de algunos miembros de los colectivos y le han llevado posibilidades de consumo cultural a las comunidades, todo esto conviviendo con los actores armados, siendo ellos mismos víctimas del conflicto, de las balas. Y si bien es cierto, que muchas veces ellos mismos son abanderados del discurso de la resistencia, y en medio de sus negociaciones con las instituciones del gobierno dicen “robarle niños a la guerra”, nadie más que ellos es consciente de que no están allí para acabar una guerra, pero sí para lograr vivir colectivamente en medio de ella; la violencia hace parte de las causas que los unieron, así como de las que los mantienen unidos. ¿Qué pasaría con un proyecto así en un territorio de paz y de derechos? Probablemente encontraría su final.

Comprendemos pues, que estos *arreglos productivos culturales*, de la misma manera que las *comunidades refugio*, no son estructuras para terminar el conflicto, cosa que suelen afirmar los discursos oficiales; pero sí son estructuras para superarlo de cierta manera, en tanto les permiten convivir con las estructuras ilegales y con las condiciones del territorio, y a pesar de estas, generar posibilidades de vida, nuevos saberes, otras formas de hacer. No se trata entonces aquí de la Cultura de los estados Nación, de esa que es utilizada en nombre de la paz para encubrir grandes conflictos (Ochoa, 2001), aunque a veces parezca así, se trata de la cultura local, la de los vecinos, la de la comunidad que actúa como catalizador en ciertas zonas. Aunque a veces, cabe decirlo, en el caso de Medellín, este tipo de proyectos es utilizado para invisibilizar o aminorar situaciones como la guerra de los combos, no dejan de ser intentos fallidos pues la guerra sigue ahí. No obstante, no hay que perder de vista que eso encierra un riesgo para los grupos, en la medida en que se dejan cooptar por esos discursos, permitiendo que se debiliten sus propios capitales; la cultura siempre será una vía idónea para generar cohesión, para unir a los pueblos, para encubrir los conflictos y ese no es su objetivo.

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, esos procesos que se constituyen en *arranjos* han sido cooptados por los gobiernos y han sido utilizados en diferentes momentos como la cara positiva de una guerra que no es su responsabilidad; algunos más que otros se han desmarcado de esto, terminando sus alianzas con la institucionalidad. No obstante, no es el caso de Son Batá ni de la Agencia, quienes han entendido que para que sus proyectos logren tener incidencia no pueden perder los vínculos con esta. En esto creo que hay un acierto y coincido con Yúdice, en que estos procesos de una parte no pueden depender de la institucionalidad, pero tampoco pueden desligarse de ella, porque se quedan por fuera de las agendas (Yúdice, 2002).

En todo caso, el sentido de estos *arranjos productivos* culturales es el de permitir la construcción de estructuras de colaboración, de redes de relaciones entre vecinos, de alternativas de vida comunitarias, y a su vez, generar relaciones entre su propio territorio y otros escenarios. Son esos *arranjos productivos* culturales, construidos en clave de diversidad y mediados por tráficos, los que hacen posible que la apertura de uno de los espacios más significativos para Medellín en la actualidad como es el Museo de la Memoria, escenario del pos-conflicto y de las víctimas, sea entregada a la ciudad a manos de los actores culturales de las comunas. “Nosotros esperábamos otra cosa, un acto aburrido”, expresó alguno de los invitados al evento.

## **7.6. Comuna consume comuna**

El consumo, sin duda, es una forma de pensar; de elegir, de ejercer la ciudadanía como propone García Canclini. Los colectivos culturales están haciendo una producción cultural bastante importante dentro de sus comunidades, así como por fuera de estas. Esa producción anclada en un proceso sociocultural es parte fundamental de los *arranjos productivos*, y está circulando en diferentes escenarios gracias a los tráficos culturales; sin embargo, esos escenarios siguen siendo centrales en todos los sentidos: geográficamente, en términos de derechos, de acceso y de reconocimiento. Sin duda esto resulta necesario para darle sostenibilidad económica, política y social a los proyectos y a los colectivos mismos; no obstante, si bien está permitiendo dinamizar procesos periféricos, no está permitiendo dinamizar la periferia, entendida como una territorialidad urbana compuesta por múltiples periferias. Y esto no está ocurriendo porque no se da

articulación entre los diferentes colectivos, ni existen redes colaborativas entre los *arreglos productivos* culturales; las relaciones hasta ahora son unidireccionales: de la periferia al centro. Resultaría ser realmente transformador generar relaciones en otros dos sentidos: del centro a las periferias, pero especialmente de periferia a periferia, de comuna a comuna.

De cierto modo los brasileños de la APST lo intentan hacer a través de los *saraus* que se desplazan por toda la ciudad, llevando las producciones de una periferia a otra, o de esta hacia el centro; también lo están haciendo otros colectivos como los de teatro, literatura marginal y los grupos musicales, que en ocasiones hacen puestas en escena descentralizadas. En este ejercicio de relacionamiento ha sido fundamental el programa VAI que por medio de los encuentros zonales que realizan durante el año y los encuentros de todos los colectivos beneficiados en un teatro ubicado en el centro de São Paulo, permite que los actores culturales de las diferentes periferias hagan ejercicios comunes dentro de su propia periferia y en el centro. No obstante, hace falta que los colectivos por sí mismos generen espacios de encuentro y lleven sus producciones a otras periferias o comunas. De acuerdo con la investigación desarrollada por Harika Maia<sup>222</sup>, en el marco del proyecto “Jóvenes/juventudes: acciones culturales, políticas y comunicacionales” del Grupo de Trabajo CLACSO: Juventudes y prácticas políticas en América Latina, y actual coordinadora del Programa VAI (2.015), no existe una circulación ni una integración de colectivos entre periferias; esa fue la razón que la llevó a concentrar su investigación en una sola zona (Este), donde encontró mayor circulación interna de colectivos y propuestas (Maia, 2014, p. 19).

El ejercicio colectivo presentado en el Museo Casa de la Memoria de Medellín, por diferentes colectivos, fue organizado por la institución. Cuando le preguntaba a Son Batá porque no hacen este tipo de ejercicios colaborativos, porque nunca (con excepción del Peace One Day), los colectivos de Medellín van a comunas diferentes a la propia para presentar sus propuestas culturales y artísticas, por iniciativa propia, su respuesta fue: “eso aquí no pega....no pega porque el narcotráfico nos dejó una herencia muy difícil de superar. En Medellín todo tiene que ser deslumbrante, megaproyectos, megabibliotecas, megaparques...si uno no hace un gran concierto, con un gran sonido, un despliegue de

---

<sup>222</sup> Miembro del Grupo de Investigación de la Pontificia Universidad de São Paulo: “Imágenes, metrópolis, culturas juveniles”.

luces y de espectáculo, los pelaos no copian”. ¿Entonces es responsabilidad de las políticas y los discursos de la grandilocuencia desmontar estos imaginarios? Y en realidad, ¿Es necesario desmontarlos? Lo primero que hay que decir es que si bien las políticas inciden, es una decisión de la ciudadanía que pasa por un proceso de largo aliento, Medellín parece muy satisfecho con su extravagancia; por otra parte, si se quiere dinamizar realmente el consumo y con esto las dinámicas de las periferias, transformar realmente la relación centro periferia y la existencia de un solo centro, la respuesta es sí.

En medio de un imaginario de ciudad donde prevalece “lo más” y la “estética de la extravagancia”, siempre habrá un único y mejor centro, que no permite el diálogo entre otros lugares, la generación de otros nodos y otros centros de producción del saber. Desligarnos de esa herencia en la que prevalece el Valle de Aburrá sobre las comunas, es parte fundamental para generar un ejercicio de comunas consumiendo comunas, periferia consumiendo periferia. De alguna manera ambos colectivos han entendido que su audiencia y la comunidad que los sostiene están en sus propios barrios; los intereses que sobre ellos tiene el centro están ligados a una idea de marketing social y político, antes que a una intención de consumo cultural. En parte por eso regresaron a sus territorios, el asunto es que regresan pero se enclavan allí como lo han hecho desde que se crearon y en ese orden de ideas no están modificando las dinámicas de relacionamiento, ni están haciendo posible que esos lugares sean legitimados también como lugares de enunciación para otros. La comunidad refugio si bien es una especie de lugar de protección y de encuentro, no puede ser un lugar amurallado más allá del sentido simbólico; es decir, no los puede aislar, no se puede convertir en gueto a la manera que lo que describe Bauman, porque le negaría todas las posibilidades heurísticas a los tráficos culturales.

Lo cierto es que en el caso de ciudades como Medellín y São Paulo, a pesar de la visibilización que han tenido los procesos de los colectivos estudiados y de otros similares, incluso de los cambios a nivel estético motivados por estas tendencias urbanas, la ciudad no consume la producción cultural de sus periferias, pero en las periferias si se consume lo que se produce allí adentro y si bien cada uno de estos lugares es particular, tiene una historia y unas vocaciones propias, existen códigos compartidos, intereses comunes, hermandades estéticas. En este sentido, valdría la pena proponer ejercicios de itinerancias entre comunas, fomentar escenarios de consumo, no necesariamente

subsidiados y organizados por las instituciones oficiales. En los últimos años el discurso de la resistencia y del arte como herramienta de transformación social en Medellín se convirtió en una especie de “discurso de la nación”, al que responden muchas de las propuestas con el único objetivo de obtener la financiación necesaria para subsistir. Una producción independiente y unos circuitos de circulación que impliquen la comercialización son fundamentales para que estas lógicas cambien. Las políticas públicas no podrán continuar subsidiando siempre la cultura, no solo porque los presupuestos se agotan, sino también, y especialmente por esto, porque de otra forma, la cultura permanecerá institucionalizada, y la producción cultural seguirá respondiendo a las demandas de los discursos oficiales y no a las búsquedas de las comunidades, a las dinámicas de la contemporaneidad de cada lugar. Y en ese mismo sentido, porque los proyectos de emancipación de estos jóvenes, a través de sus prácticas culturales no tendrán ninguna trascendencia, quedarán condenados al mercado institucional a producir y venderle al estado para llenar de contenido las agendas oficiales. Comuna consumiendo comuna, es quizás una de las alternativas más cercanas y posibles para salir de estos círculos de producción-comercialización que institucionalizan las prácticas.

## 8. Coronar: A manera de conclusión



Figura 11: Son Batá, junto a otros grupos culturales de la ciudad, en el evento conmemorativo del Museo Casa de la Memoria, el 29 de abril de 2015.

Se trata de: representar en lo que creo  
 En la lucha, en mi gente en la familia primero  
 Soñar ¿por qué? Para retar a la esperanza  
 Viviendo los sueños hasta donde la vida alcanza  
 Arriésgate, las puertas están abiertas  
 La vida es un baile y tú diriges la orquesta  
 Y uste! Cuál es el miedo pa levantar los pies  
 No hace falta dinero pa poner el mundo al revés  
 Boom boom pa los que luchan a diario<sup>223</sup>

El recorrido por las prácticas culturales de dos colectivos ubicados uno en una de las comunas más violentas de Medellín, y el otro en los extremos de la periferia sur de São Paulo, en un lugar que hace unos años se conocía como “El triángulo de la muerte” y según la ONU, en 1.996, era “el distrito más violento del mundo” (citado en Maia, 2014. p.76), me permitieron a su vez hacer un recorrido por la construcción de nuevas subjetividades juveniles. Abordar las relaciones que establecen estos colectivos con la política, el territorio, las comunidades, el mercado, a través de dichas prácticas que he entendido como tráficos culturales, me permiten llegar a esta altura a ciertas conclusiones.

Lo primero que hay que decir es que los tráficos culturales son hoy en día, una de las prácticas más idóneas que han desarrollado jóvenes de las periferias para ocupar lugares que antes eran vetados para ellos como el de la política o el mercado cultural, e incluso el de la moda, la producción y el consumo; para acceder a diferentes derechos como el de la educación o el acceso a bienes y servicios culturales; para establecer múltiples relaciones y circular por diversos escenarios, siendo capaces de adaptarse a cada uno de estos, y de aprovecharlo en beneficio de un proyecto social que es en últimas, su propia vida. Los tráficos culturales, no la cultura *persé*, es la veta de ingreso al mundo, la garantía de la existencia. Es decir, no es la cultura en sí misma o la producción cultural lo que les permite emerger, existir socialmente y construir nuevas subjetividades, son las relaciones, las acciones, las negociaciones que se desarrollan a través de esta: los tráficos culturales.

---

<sup>223</sup> Boom Boom de Son Batá. A la fecha de realización de la investigación la canción no está disponible online, ni ha sido lanzada de forma oficial.

También, vale la pena resaltar que la teoría que sirvió como punto de partida a este trayecto<sup>224</sup> y en general a una de las líneas del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales del CES, en el cual me inscribí con la esperanza de dar respuesta a una serie de preguntas que venía planteándome en mi quehacer como asesora de política pública cultural para jóvenes, me permitió comprender como bien lo plantea Boaventura da Sousa Santos, que son más que urgentes las epistemologías del sur. La teoría sobre Agentes Culturales, estructurada desde la Universidad de Harvard, si bien puede ser pertinente para analizar procesos que tienen que ver con el arte, la cultura y la noción de transformación, no alcanza a abarcar las complejidades de los procesos estudiados, en tanto no son ejercicios lineales. Las negociaciones y las transacciones que deben realizar estos colectivos en sus territorios con los actores allí presentes y con las instituciones que de diferentes formas los acompañan, no pasan necesariamente por las dinámicas tradicionales de relacionamiento, incluso por las lógicas de la legalidad o los caminos de la institucionalidad. No se trata de políticas gestadas desde la institucionalidad que se aplican en las comunidades con resultados positivos, pero tampoco se trata de procesos que emergen desde las bases y llegan a la superficie sin mayores tropiezos.

A lo largo de los capítulos anteriores, intenté transitar un camino de la mano de Son Batá en Medellín y de la Agencia Popular Solano Trindade en São Paulo, acercándome a la historia particular de cada uno, reconstruyendo los pasos más significativos en la vida de cada organización, en una suerte de apuesta por plantear también otra forma de comprender este tipo de procesos, de construir sus historias, formulando las preguntas en las prácticas y no en los sujetos. Es decir, haciendo también una apuesta metodológica. Los recorridos evidenciaron fuertes crisis, momentos en los que casi parecían terminados los procesos, episodios decepcionantes para todos; clientelismo, manifestaciones culturales que se convertían en votos, negociaciones con la industria que los convirtió por momentos en el producto para un determinado mercado, etc. Las experiencias estudiadas permitieron constatar que muchos de los presupuestos teóricos que nos han acompañado recientemente en los estudios sobre juventud, están en mora de replantearse, al menos en relación con los jóvenes que están actuando desde el campo cultural, en las periferias, para acceder a múltiples derechos, para habitar las ciudades, para tomarse el espacio

---

<sup>224</sup> Serres (1995) propone un giro lingüístico del concepto proyecto a trayecto, que daría espacio a la deriva, lo equívoco, debido a multiplicidad de vías y voces que ha tomado esta investigación, en este punto considero más pertinente referirme a él como trayecto.

público, para sobrevivir. En estos escenarios las prácticas culturales, los tráficos, ancladas a este territorio, son mucho más que una manifestación, que un ejercicio, son un estilo de vida, la vida misma, pues desde allí se gestan todos sus demás procesos y las posibilidades de incidir social y políticamente para generar transformaciones.

Los intercambios transnacionales, la desterritorialización, la globalización de los encuentros, las típicas lógicas de la “aldea global” y las relaciones de redes virtuales, poco tienen que ver con los tráficos y las relaciones de estos jóvenes. A pesar de la fuerte influencia de la globalización y la homogenización, las culturales locales continúan existiendo y reafirmando (Appadurai, 2001; Hall, 2010). Sus procesos son territoriales, de relaciones vecinales, de encuentros reales; por eso justamente, cuando se alejan de esos lugares donde construyeron comunidades refugio, que sus procesos se debilitan, se fracturan y pierden sentido; a pesar de los esfuerzos, la inversión de unos y el acompañamiento de otros, no logran entrar en circuitos que sí requieren de ciudadanos del mundo; por eso, pagar la payola y sonar en la radio, no garantiza circular. Ellos son ciudadanos del barrio, de la ciudad, de una nueva periferia. Un tipo de ciudadano que es vital para la contemporaneidad, para evitar la homogenización, la desaparición de las localidades y la multiplicación de las periferias. Las mayores posibilidades de transitar en otros escenarios, de recorrer el mundo, se han dado precisamente actuando desde los barrios. Los tres meses de vida que tuvieron que vivir los miembros de Son Batá en un barrio de clase media alta de Medellín fueron lo más parecido a una prisión que han vivido, cosa que nunca han sentido en su barrio, ni siquiera en los momentos más agudos del conflicto. El ingreso a todos esos lugares que han recorrido, no ha sido otro que un proceso social desarrollado a través de tráficos culturales, pero la garantía para hacerlo es que esas prácticas se mantengan en su territorio, y eso es finalmente lo que está generando las transformaciones, lo que los diferencia. Por eso si les pagan, por eso si los financian y los sacan en televisión.

En este orden de cosas, puedo decir que he buscado a lo largo de este trayecto personal, hacer tanto apuestas teóricas como metodológicas; establecer un diálogo con algunos autores, así como nuevos diálogos entre categorías existentes. Se trata de hacer esa genealogía de los procesos, a partir de unas descripciones que se acercan a la etnografía, como punto de partida, tratando al mismo tiempo de establecer un diálogo con esos presupuestos teóricos de los que tomo elementos, pero cuestiono otros, para

abordar las cuatro apuestas principales que he querido hacer a través de la investigación: los tráficos culturales como práctica para la emancipación; la comunidad refugio como elemento inicial y como lugar de regreso, como el espacio para la construcción de relaciones y transformaciones; los *arranjos productivos culturales* como un ejercicio para construir procesos a partir de los activos de la cultura popular, y finalmente una propuesta de consumo y producción desde las periferias para las periferias, desde las comunas para las comunas.

Las primeras conclusiones quedan consignadas como cierre de esta fase de la investigación, como el punto seguido de una historia que no termina y que habrá que revisar quizás en algunos años, cuando ese retorno a la comunidad refugio los haya puesto en otros lugares, cuando tal vez, la propuesta de las comunas consumiendo comunas haya tenido sus primeras experiencias y resultados.

## **8.1. Coincidencias y divergencias**

Son Batá y la Agencia Popular Solano Trindade se encuentran en algunos momentos, comparten búsquedas, prácticas, sueños. Sin embargo, hay una serie de diferencias que hacen que un movimiento decida concentrar su proyecto en una propuesta socio-cultural, mientras que el otro opte por la economía solidaria como su fin. ¿Qué decisiones y qué caminos toma cada uno frente a temas que les son comunes?

### **8.1.1. Economía -cultura:**

En el objetivo de la Agencia Popular Solano Trindade, se observa en primer lugar que hay una aproximación desde lo económico hacia lo cultural y no viceversa; pero su fin último es un fin político y tiene que ver con “evitar el genocidio de la juventud negra y pobre”, una realidad con la que han debido lidiar en su territorio, a partir de la generación de formas de sostenibilidad económica y de asociatividad.

Son Batá también ha tenido que lidiar con la muerte en la puerta de su casa y también le interesa manifestar una actitud de resistencia frente a esto; no obstante, sus recorridos comienzan en el campo cultural, en el sueño de ser artistas, para aproximarse desde allí a un campo socio-político y a un campo económico, en los que en últimas, terminan

luchando también contra la violencia. Es decir en las prácticas culturales encuentran una forma de generar ingresos, en la medida en que logran ser reconocidos, y desde allí comprenden que para tener logros artísticos y por tanto, económicos, tienen que tener primero una incidencia política, un discurso.

### **8.1.2. Formación vs Producción:**

En el objetivo de Son Batá, el interés tiene que ver con lo étnico, con las raíces afro y la tradición cultural, en clave de salvaguardia y transmisión; en este sentido hay un fuerte componente de formación en el proyecto que se convierte casi en el eje principal de sus acciones. Buscan:

Contribuir al desarrollo étnico y la recuperación de la herencia cultural afrocolombiana de la comuna 13 y de otros asentamientos afrodescendientes de la ciudad a través de procesos de formación y proyección social y política, aprovechando la música, la danza, el teatro, las manualidades y la producción audiovisual como expresiones que movilizan la población en general y desde las cuales se aporta a la construcción de una ciudad y un país más equitativo y justo<sup>225</sup>.

Así que Son Batá agrupa principalmente a niños y niñas en procesos de formación, y a jóvenes en sus grupos artísticos de tradición afro; sus prácticas y lenguajes son los de la cultura urbana del hip hop mezclada con cultura tradicional del Pacífico. La Agencia por su parte se concentra en vincular jóvenes que son productores, creadores o prestadores de servicios culturales de la periferia, no necesariamente de su región; podría decirse que en el proceso de la Agencia se le exige al participante un nivel mayor de autonomía en el que cada asociado tiene conocimientos sobre sus propios saberes, y los ejercicios de formación tienen que ver específicamente con la gestión o la formación política y no la técnica. Y si bien hay una importante relación con la cultura afro, los productores que hacen parte de esta, no solo pertenecen a otros grupos poblacionales, sino que practican diversos géneros, mediante múltiples lenguajes.

---

<sup>225</sup> Esta es la misión de Son Batá según indican en su fan page de Facebook (el grupo no tiene página web propia) [https://www.facebook.com/pages/Corporaci%C3%B3n-Afrolombiana-Son-Bat%C3%A1/213460988671551?sk=info&tab=page\\_info](https://www.facebook.com/pages/Corporaci%C3%B3n-Afrolombiana-Son-Bat%C3%A1/213460988671551?sk=info&tab=page_info).

En el año 2.013, la APST reunía cerca de 250 productores de arte y cultura de la zona sur y de otros puntos de la ciudad, artistas, productores y gestores independientes, cada uno con un proyecto propio. Por su parte Son Batá, lograba convocar a más de 100 participantes, en su mayoría niños y niñas que acudían a talleres de formación.

### **8.1.3. Relación con las industrias culturales:**

El fortalecimiento comunitario y la articulación del máximo número posible de nuevos protagonistas de la producción cultural de los circuitos periféricos, son el foco de actuación de la Agencia. En este sentido, tiene entre sus objetivos fomentar la cultura popular a través del acceso a recursos financieros mediante convocatorias y programas de estímulos (como el programa VAI y el programa de Cultura Viva), estrategias de autofinanciamiento y sustentabilidad económica para la red de producción cultural local agenciada por la misma. Esta red productora de cultura local también contempla otros agentes que hacen parte de la cadena productiva de la cultura, buscando ampliar los activos y la riqueza de la comunidad. Ejemplo de esto son los artesanos, técnicos de sonido y luz, roddies, diseñadores, maquilladores, personas que transportan los equipos, escenógrafos, entre otros agentes que están incluidos en el proceso de producción de la cultura y que vienen siendo vinculados a la Agencia. Más allá de estos profesionales, La Agencia también fomenta la inclusión de otros actores a través del proceso de formación para el campo cultural y artístico mediante alianzas con escuelas, buscando mejorar las competencias de quienes se han desempeñado en los diferentes oficios complementarios; hablamos por ejemplo de las formaciones de costureras para que se conviertan en diseñadoras; de manicuristas y peluqueros para que se conviertan en productores de estilo y maquilladores; de cocineras para que se conviertan en chefs y creadoras de la alimentación para todas las producciones culturales, entre otros.

En cuanto a Son Batá, dado que sus búsquedas tienen que ver con logros artísticos y culturales, y sus objetivos están determinados por procesos de formación, se ocupan de consolidar diferentes grupos artísticos (un poco lo que aprendieron de AfroReggae), en los que ubican a los jóvenes, mientras que los niños permanecen en proceso de escuela. Estos grupos son los mismos que ponen a circular en festivales, concursos, en las agendas institucionales de ciudad, y en ocasiones en espacios independientes que logran

gestionar, como es el caso del grupo de salsa que tiene una buena acogida en las fiestas de 15 años de las jóvenes de las comunas. Así pues que los jóvenes que ingresan a los grupos artísticos son los que desarrollan algún tipo de acción en relación con el mercado, y los que reciben ingresos por su trabajo. Otra manera de generar ingresos, que tampoco tiene que ver con las industrias culturales, pero sí con las “industrias institucionales”, son los proyectos que desarrollan a través de la formación en prácticas culturales, para enfrentar problemáticas sociales, como es el caso de un proyecto con el ICBF y la familia Ayara para prevenir el reclutamiento forzado en zonas de Antioquia y el Chocó que les representó un importante ingreso en el año 2.015, vital para su recuperación.

#### **8.1.4. La relación con el territorio:**

Con la idea de crear espacios de democratización de los medios de producción cultural, la Agencia implementó, en parceria con el colectivo *Ninho Sansacroma*<sup>226</sup>, su primera sede física con una estructura de taller, estudio de grabación, estudio audiovisual, oficina para reuniones, un vehículo (van) para el transporte de equipos y una tienda que vendía los productos culturales de las periferias de São paulo, en Capão Redondo, en la zona Sur. El predio compartido se encuentra ubicado en una zona de estrato medio, muy diferente al barrio donde se encuentra la UPM, lugar de origen de la Agencia. Esta ubicación tuvo algunas implicaciones positivas como el acceso y una mayor visibilidad con otros actores y sectores de la ciudad, ya que el predio se encuentra muy cerca de una estación de metro; pero al mismo tiempo, conlleva a implicaciones negativas, en la medida en que al salir del territorio, se alejó de una parte de la población y creó esa idea de “cómo se volvieron famosos y consiguieron dinero, dejaron su lugar de origen”. Esta razón, entre otras como la especulación inmobiliaria, hizo que la Agencia volviera en el año 2.013 a Campo Limpo, a la sede de la UPM.

En cuanto a Son Batá, como hemos visto, fueron desplazados de su barrio por el conflicto armado de la comuna al finalizar el 2.012, este hecho coincidió con su fuerte vinculación con el manager de Juanes y la posibilidad de ingresar a la industria de la música. La

---

<sup>226</sup> Ninho Sansacroma es un colectivo de teatro que fue beneficiado por varios años de la ley de fomento al teatro, lo que le permitía contar con recursos para el alquiler de una sede. El espacio encontrado cuenta con diferentes recursos como teatro, sala de grabación, sala de ensayos, terraza entre otros; la Agencia gestionó con Ninho Sansacroma un espacio (oficina) como base de operaciones y a su vez, la posibilidad de utilizar toda la propiedad para sus diferentes actividades.

distancia con el territorio, sumado al hecho de concentrar sus esfuerzos en el nuevo proyecto musical, generó una ruptura entre Son Batá y la comunidad, que a su vez devino en el debilitamiento y casi desaparición de algunos de sus procesos, los mismos que solo pudieron empezar a ser recuperados con el retorno al territorio, el desarrollo de una serie de acciones que vincularon a los vecinos y una constante afirmación de sus raíces en ese lugar. El regreso a sus barrios de la comuna 13 y la concentración de los esfuerzos en un proyecto socio-cultural antes que artístico, le permitió a Son Batá gestionar nuevos proyectos que le están garantizando una sostenibilidad económica y una legitimidad en la comunidad, como es el caso del ya mencionado proyecto con ICBF.

## Periferia e Quilombo <sup>227</sup>

Cerrar esta investigación no fue tarea fácil. En primer lugar porque los procesos que acompañé y a partir de los cuales abordé la pregunta de investigación, están vivos; son cambiantes y constantemente experimentaban algo que sentía debía quedar consignado en estas páginas. Sin embargo, había decidido por razones metodológicas poner el punto final en el año 2.014 cuando terminaba mi trabajo de campo, para concentrarme en el análisis. Cuando llegué a ese punto, me asistió una especie de deuda con estos jóvenes, con el trabajo y conmigo misma, pues de cerrar la investigación a esa altura, ambos quedarían en uno de sus peores momentos, especialmente Son Batá, y todos nos quedaríamos sin conocer un giro determinante que tuvo cada historia. Y si bien no se trataba de buscar un final feliz, al menos si de hacerle justicia a unas prácticas que han debido enfrentar diversos obstáculos en su devenir, construyendo sujetos que en medio de algunos fracasos han sabido retomar el rumbo y generar transformaciones al interior de sus territorios. La noche en que vi la presentación de Son Batá en el Museo Casa de la Memoria de Medellín, comprendí que ese debía ser el cierre de este proceso investigativo: lo que estaba viendo era lo que había visto hacía cuatro años en el Peace One Day: un éxtasis colectivo producido por una experiencia socio-cultural y una capacidad única de negociar los espacios de la existencia social con la institucionalidad y con la ciudadanía. Al mismo tiempo estaba presenciando el retorno a una comunidad refugio que habían empezado a construir hacía más de una década a la manera de un palenque urbano y que pareció desvanecerse hacia apenas un par de años. Una historia similar aunque más corta en el tiempo, la había empezado a vivir a finales del 2.012 en São Paulo cuando la Agencia regresó a Campo Limpo, a la UPM. La periferia es quilombo, la comuna es un palenque. Son los escenarios para la emancipación a partir de la construcción de comunidades refugio y el desarrollo de ejercicios colectivos; son esos lugares donde los jóvenes urbanos encuentran las vetas para insertarse en el sistema mundo. A través de los tráficos culturales, algunos jóvenes de hoy encontraron la manera de relacionarse con las instituciones y con las políticas, de negociar espacios de existencia social y de reivindicar las periferias como lugares para la producción de nuevos saberes. Ahora bien, ¿Podrán estos mismos tráficos tejer las redes entre las periferias y generar una verdadera transformación social?

---

<sup>227</sup> Expresión popular entre movimientos de la periferia que quieren reivindicar u relación con el pueblo afro, significa: “la periferia es un palenque”, es decir, el espacio de los liberados.

## Referencias

- Ação Educativa. (2015). Brasil. Recuperado de: <http://www.acaoeducativa.org.br/>.
- (2015). Brasil. Recuperado de: <http://www.agendadaperiferia.org.br/>.
- ACJ-YMCA.(2015). Asociación Cristiana de Jóvenes. Colombia. Recuperado de: <http://www.ymcamedellin.org/conocenos/>.
- Agencia para la Cooperación Internacional de Medellín (A.C.I.) (2014). Colombia. Recuperado de: <http://www.acimedellin.org/acerca-de-aci/informacion-institucional>.
- Agencia de prensa rural. (2012). Colombia. Recuperado de: <http://prensarural.org/spip/spip.php?article9528>.
- (2012). Colombia. Recuperado de: <http://prensarural.org/spip/spip.php?article9528>
- Agência Solano Trindade. (2015). Brasil. Recuperado de: <http://agsolanotrindade.com/>.
- (s.f) Recuperado de: <https://agenciasolanotrindade.wordpress.com/>
- (s.f) Recuperado de: <https://agenciasolanotrindade.wordpress.com/>,
- (s.f). Brasil. <http://www.bienal.org.br/educativo.php>
- (2013). Brasil. Recuperado de: <http://agsolanotrindade.com/midia/noticia/percurso-economia-das-culturas/>
- Agier, M. (2000). La antropología de las identidades en las tensiones contemporáneas. Revista Colombiana de Antropología 36: 6-19.

- Alarcon, A. [Alarcon]. (2010/07/18). Medellín Resiste. Una ciudad transformada por la música / Parte 1 y 2/ Shock. [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xWyfesKWfTU>.
  - Alcaldía de Medellín. (s.f). Medellín Digital. Colombia. Recuperado de: [http://www.medellincultura.gov.co/medellinjovent/Paginas/MJ\\_perfiljhonsonbata.aspx](http://www.medellincultura.gov.co/medellinjovent/Paginas/MJ_perfiljhonsonbata.aspx).
- (s.f). Jornada complementaria. Colombia.  
Recuperado de: <http://www.medellin.edu.co/index.php/m-institucional/mi-calidad/jornada-complementaria>.
- (s.f) Unidades de vida articulada. Recuperado de: <http://www.edu.gov.co/index.php/proyectos/unidades-de-vida-articulada.html> .
- (s.f). Medellín Vive la música. Recuperado de: <http://www.medellinvivelamusica.co/>.
- Anthony, M. [marcanthony Vevo]. (2013/09/10). Vivir mi vida. [archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YXnfy5YIDwk>.
  - Appadurai, A. (2001). La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
  - Banco Comunitário União Sampaio. (2015). Catarse. Brasil. Recuperado de: <https://www.catarse.me/bancouniaosampaio>.
  - Barbero, J. (Coord.). (2010). *De los medios a las mediaciones*. Madrid, España: Anthropos.

(2009). Una agenda de país en comunicación. Entre saberes desechables y saberes indispensables. Bogotá D.C, Colombia: Centro de competencia en comunicación para América Latina.

(2000). Cambios culturales, desafíos y juventud. Umbrales, cambios culturales, desafíos nacionales y juventud. p. 21-50.

(1998). Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. En Laverde Toscano. *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá D.C, Colombia: Siglo del Hombre.

(1996). Pre-textos Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos. Cali, Colombia: Editorial Universidad del Valle.

(1987). La televisión en Colombia: melodrama y vida cotidiana. Diálogos de Comunicación. N° 17.

- Bauman, Z. (2009). Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil. Madrid, España: Siglo XXI .

(1999a). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

(1999b). Trabajo, consumismo y nuevos pobres. Barcelona, España: Gedisa.

(1998) La Globalización: consecuencias humanas. México D.F, México: Fondo de cultura económica.

- Beck, U. (1998). ¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo. Respuestas a la globalización. Madrid, España: Siglo XXI.

(1997). *Los hijos de la libertad*. México D.F, México: Fondo de Cultura Económico.

- Birenbaum, M. (2013). De ritmos a ritmos: prácticas musicales afropacíficas en la época de la etnodiversidad. En Eduardo Restrepo. (ed.). *Estudios afrocolombianos hoy: aportes para un campo trasdisciplinario*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.
- Blanco, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología*. 28 (45). p.180-211.
- Borelli, S. & Aboboreira, A. (2011). Teorias/metodologias: trajetos de investigacao com coletivos juvenis em São Paulo/Brasil. *Revista Lationamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 1 (9). p 161 - 172.

& Alves, R. (2010). Jovens urbanos, acoes estético-cultruais e novas práticas políticas: estado del arte (1960 - 2000). En S. V. Vommaro, *Jóvenes, Cultura y Política en América Latina: Algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960 - 2000)* Vol 10. p. 293 – 324.

- Borja, J & Muxi, Z. (2000). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bothelo, I. (2001). *Dimensoes da Política e Políticas Públicas*. São Paulo Perspec. vol.15. (2).
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Barcelona, España: Taurus.
- Bruno, D. (2011). Cultura y posdesarrollo: enfoques, recorridos y desafíos de la comunicación para otros mundos posibles. *Signo y Pensamiento*. V 30. (58).

- Brunner, J. (1987). América Latina entre la cultura autoritaria y la cultura democrática: legados y desafíos -- Material de Discusión. Santiago de Chile, Chile: FLACSO.
- Calabre, L. (2007). Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *III ENECULT*.
- Caldarone, R. (2013). La comunidad de los otros. A partir de Jean-Luc Nancy. *Thémata. Revista de Filosofía*. V 47. p. 301-313.
- Candelario, H. (2012). Grupo Bahía. Colombia. Recuperado de: <http://grupo-bahia.blogspot.com/2012/04/todo-el-mundo-esta-bailando.html>.
- Canal 4. (2014). El Tiempo. Com. Colombia. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/articulo-llama-a-medellin-el-burdel-mas-grande-del-mundo/14553169>.
- Cano, I. (2001). Identidad desde el caos, el caos de la identidad. Una historia del rock en Medellín. En (s/a). Ponencia llevada a cabo en el IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. México D.F.
- Cardona, M; García, H; Giraldo C; López, M; Suárez, C & Corcho, D. (2005). Homicidios en Medellín, Colombia, entre 1990 y 2002: actores, móviles y circunstancias. *Cad. Saúde Pública*. 21(3). p 840-851.
- Carrión, F. (2003). Espacio público: Punto de partida para la alteridad. Quito, Ecuador: FLACSO- Ecuador (mimeo).
- Castells, M. (1983). La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos. España, Madrid: Alianza.
- Castro, N. (2012). Proceso.com.mx. México. Recuperado de: <http://www.proceso.com.mx/?p=301292>.

- Castro-Gómez, S. (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá, D.C, Colombia: Siglo del Hombre.

& Grosfoguel (2007). *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, D.C, Colombia: Siglo de Hombre.

(2005). *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá, D.C, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

- Censo Brasil (2010). Brasil. Recuperado de: <http://censo2010.ibge.gov.br/es/resultados>.
- Central de Cooperativas y Emprendimientos Solidarios del Estado de São Paulo (2013). Brasil. Recuperado de: <http://www.unisolbrasil.org.br/>.
- Centro de Memoria histórica. (s.f). Colombia. Recuperado de: [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/auxiliar/informacion\\_c15.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/auxiliar/informacion_c15.pdf).
- Chang, J. (2000). A chispeante odisea do hip-hop. *Correo da Unesco*. Agosto-septiembre. p. 23-25.
- Chaves, M; Zambrano, M. (2014). *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*. Bogotá D.C, Colombia: ICANH.
- Coelho, T. (2009). *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Barcelona, España: Gedisa.
- Colombia, 48 muertes violentas por día. (2010) *El Espectador*. Colombia. Recuperado de:

<http://www.elespectador.com/impreso/temadeldia/articuloimpreso201581-colombia-48-muertes-violentas-dia>.

- Comandante Kronos. [oficial C Kronos]. (2012/11/10). La furia de las pandillas. [archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=MZF\\_ow0si8s](https://www.youtube.com/watch?v=MZF_ow0si8s).
- Comissão Extraordinaria Permanente da Juventude. (2012). Brasil. Recuperado de: <http://www.camara.sp.gov.br/comissao-extraordinaria-permanente-de-defesa-dos-direitos-da-crianca-adolescente-e-da-juventude/>.
- Coré, M. (2014). Políticas públicas culturales en Brasil: El material a los activos inmateriales de revistas de la Administración Pública. V 48 (5). p 1093-1112.
- Costa, M. (1999). A violência urbana é particularidade da sociedade brasileira?. São Paulo em Perspectiva. V 13(4). p 3-12.
- Cultura Viva Comunitaria. (s.f) Brasil. Recuperado de: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IAMRrJZEq2QJ:www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/Cartilla%2520Cultura%2520Viva%2520Comunitaria\\_0.doc+&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=co](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IAMRrJZEq2QJ:www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/Cartilla%2520Cultura%2520Viva%2520Comunitaria_0.doc+&cd=8&hl=es&ct=clnk&gl=co).
- De Certeau, M (1996). La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer. México D. F, México, Universidad Iberoamericana.
- De la Urbe. (2012). Colombia. Recuperado de: <http://delaurbe.udea.edu.co/2012/11/09/el-arte-esta-amenazado-en-la-comuna-13/>.
- De Lemos, J. (2010). Cultura e política. O caso do Programa VAI em São Paulo 2004-2008. Tesis para optar al título de Doctor en Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica de São Paulo.

- Deluze, G. & Guattari, F. (1998). El anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia. Barcelona, España: Paidós.
  - Dinámica del homicidio en 2009. (2010). Alcaldía de Medellín. Recuperado de: <http://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/wpccontent/Sites/Subportal%20del%20Ciudadano/Convivencia%20y%20seguridad/Secciones/Plantillas%20Gen%C3%A9ricas/Documentos/2011/Segundo%20Semestre%202009.pdf>.
  - Eddie. (2008). Rockombia. La republica del Rock. Colombia. Recuperado de: <https://www.rockombia.com/noticias/14-version-del-antimili-sonoro-medellin.html>
  - Esposito, R. (2009). Comunidad y Violencia. Conferencia Círculo de Bellas Artes de Madrid. España. Recuperado de: <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=357>.
- (2003). Comunitas. Origen y destino de la comunidad. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Estéticas das Periferias. (s.f). Encontro Estéticas das Periferias. Brasil. Recuperado de: <http://www.esteticasdasperiferias.org.br/2014/>.
  - Feffermann, M. (s.f). A luta contra o genocídio da juventude negra : reflexões sobre a realidade brasileira. Recuperado de: [http://actcientifica.servicioit.cl/biblioteca/pn/PN33/P\\_Fefferman.pdf](http://actcientifica.servicioit.cl/biblioteca/pn/PN33/P_Fefferman.pdf)
  - Feixa, C. (2009). Nuevos espacios de negociación intercultural. En (s/a). La política de lo diverso. ¿Producción, reconocimiento o apropiación de lo intercultural?. Ponencia llevada a cabo en I Training Seminario de jóvenes investigadores en Dinámicas Interculturales.
  - Fernandes, R. C. (1994). Privado, porém público: O terceiro setor na América Latina, Río de Janeiro, Relume Dumará, Public But Private: The Third Sector in Latin America. Washington D. C, EUA: Civicus & Network Cultures-Asia.

- Ferreira, L. (2009). Políticas públicas de cultura. Revista Políticas culturais: reflexões e ações. São Paulo. Pp. 59-68. Recuperado de: [http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau\\_pdf/001513.pdf](http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001513.pdf)
  - Fiestas de San Pacho. (2014). Cancillería colombiana. Bogotá D.C, Colombia. Recuperado de: <http://www.cancilleria.gov.co/unesco/area/culture/inmaterial>.
  - Frente 3 de Febrero. (s.f). Museo de Antioquia. Colombia. Recuperado de: [http://mde11.org/?page\\_id=499](http://mde11.org/?page_id=499).
  - Fontes, M. (2001). Marketing social: novos paradigmas do mercado social. Florianópolis, Brasil: Cidade Futura.
  - Fora do Eixo. (2015). Brasil. Recuperado de: <http://foradoeixo.org.br/>.
  - Foucault, M. (1998). Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- (1990).Tecnologías del yo y otros textos afines. España, Barcelona, Paidós.
- (1970). La arqueología del saber. Argentina, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Friedmann, J. (1973). Urbanization, Planning and National Development. Sage: Beverly Hills, EUA.
  - Friedemann, N. (1987). Ma ngombe. Guerreros y ganaderos en Palenque. Bogotá D.C, Colombia: Carlos Valencia Editores.
  - Fundación Mi Sangre. (2015). Colombia. Recuperado de: <http://fundacionmisangre.org/>.
  - Fundação Perseu Abramo. (2015). Brasil. Recuperado de: <http://novo.fpabramo.org.br/>.

- Fundación Familia Ayara [Familia Ayara]. (2015/08/20). Fundación Familia Ayara. Recuperado de: <http://www.ayara.org/>
- Galdós, G. [Colombian News] (2014/09/19). Vírgenes a la venta, el burdel más grande del mundo es Medellín: Guillermo Galdós. [archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=bJ5arm\\_OrA](https://www.youtube.com/watch?v=bJ5arm_OrA).
- Garcés, Á. (2010). De organizaciones a colectivos juveniles: Panorama de la participación política juvenil. Última década. V 18 (32), 61-83.

& Medina, D (2006). Músicas de la resistencia. Hip Hop en Medellín, En Jurgen Horlbeck (Presidente). Ponencia llevada a cabo en el XI Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá. Bogotá D.C, Colombia.

- García, A. (2008). Polarización sectorial, geográfica y social en México: teoría y evidencia empírica 1980-2004. Colegio de la Frontera del Norte. Tijuana-México. Tesis para optar al título de Maestro en Economía aplicada.
- García Canclini, N. (2010). Las huellas de las hormigas. Políticas Culturales en Latinoamérica. Entrevistas de Arturo Guerrero. México, D.C, México: El colegio de la Frontera, convenio Andrés Bello.

(2005). Imaginarios Urbanos. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria.

(1990) Culturas Híbridas. México D.C, México: Grijalbo.

(1995). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. México D.F, México: Grijalbo.

(1987). *Políticas culturales en América Latina*. México D.F, México: Grijalbo.

(1986) *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?*. Montevideo, Uruguay: CLAEH.

- García, D. (2014). *Nos une la región, la pinta, la raza y el don del sabor*. Approaches to the Nation in XXI Century's "New Colombian Music": The Case of Chocquibtown. Capítulo de tesis para optar al título de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales. Bogotá: Universidad Nacional.

(2015). El mapa del merodeador. Capítulo de tesis para optar al título de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales. Bogotá: Universidad Nacional.

- García, M & Domínguez, E. (2013). Desarrollo teórico de la Resiliencia y su aplicación en situaciones adversas: Una revisión analítica. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. V 11 (1). p. 63-77.
- Geertz, C. (1989). *La interpretación de las culturas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Gentili, P. (2012). Racismo y violencia en Brasil. España. Recuperado de: <http://blogs.elpais.com/contrapuntos/2012/11/racismo-y-violencia-en-brasil.html>
- Gómez, D. (2010). El Mundo. Com. Colombia. Recuperado de: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=153324>.
- González, E. (2012). De los agentes a la agencia. Jóvenes urbanos y prácticas culturales en Colombia. *Ciencias y Trópico*. 36 (1). p 255-299.

(2013). *Ecosistema de las Industrias Culturales en Colombia*. [Informe de Investigación]. Bogotá D.C, Colombia: Universidad EAN.

- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno.

- Grosfoguel, R. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá D.C, Colombia: Universidad Central -IESCO, Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar y Siglo del Hombre Editores.
- Groppo, A. (2011). Tres versiones contemporáneas de la comunidad: Hacia una teoría política post-fundacionalista. *Revista de Filosofía y Teoría Política*. 42, 49-68. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Filosofía.
- Guarnizo, J. (2012). El País. España. Recuperado de: [http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/08/actualidad/1360345168\\_361869.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/08/actualidad/1360345168_361869.html).
- Hall, S. (2010). Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Eduardo Restrepo; Catherine Walsh; y Victor Vich; (eds). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Envión Editores.  
  
& Du Gay, P. (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Hapke, I. (sin fecha). La literatura marginal como literatura de testimonio, más allá de lo impreso. No retornable. Brasil. Recuperado de: <http://www.no-retornable.com.ar/v11/brasil/hapke.html>.
- Henao, M. (2015). The Guardian. UK. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/apr/23/teen-liposuction-busty-pinatas-narcoaesthetics-in-colombia-in-pictures>.  
  
(2015). El Tiempo.Com. Colombia. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/cirugias-plasticas-y-herencia-del-narcotrafico-en-medellin/15649380>.

(s.f). Colombia. Recuperado de: <http://www.manuelahenao.com/>

- Herschman, M. (2009). Ciudadanía y estética de los jóvenes de las periferias y favelas (el Hip Hop en Brasil). En Jesús Martín Barbero. (ed.). Entre saberes desechables y saberes indispensables. Bogotá D.C, Colombia: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, C3 FES.
  - HHGroups. (2005). Cultura del Hip Hop. Recuperado de: <http://www.hhgroups.com/editorial-hiphop/personales/cultura-del-hip-hop-5218/>.
  - Hobsbawm, E & Ranger, T. (1983). La invención de la tradición. Barcelona, España: Editorial Crítica.
  - IcArabe. (2015). Nabil Bonduki toma posse como Secretário Municipal de Cultura de São Paulo. Instituto da Cultura Arabe. Brasil. Recuperado de: <http://www.icarabe.org/noticias/nabil-bonduki-toma-posse-como-secretario-municipal-de-cultura-de>.
  - Instituto de Saúde. (2008). Juventude e raça. Boletín N.44 Abril. São Paulo: Instituto de Saúde, Governo do Estado de Sao Paulo. Recuperado de: [http://www.saude.sp.gov.br/resources/instituto-de-saude/homepage/bis/pdfs/bis\\_n44.pdf](http://www.saude.sp.gov.br/resources/instituto-de-saude/homepage/bis/pdfs/bis_n44.pdf)
  - Instituto Pólis (2015). Áreas de Atuação. Brasil. Recuperado de: <http://polis.org.br/>.
  - Jameson, F. (1991). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, España: Paidós.
- & Zizek, S (1998). Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Jeihhco. [Jeihhco caminante]. (2008/07/12). Amargos recuerdos. [archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=3H9gbaCmwjQ>.

- Jiménez, L. (2010). Las huellas de las hormigas. Políticas Culturales en Latinoamérica. Entrevistas de Arturo Guerrero. México D.F, México: El colegio de la Frontera, convenio Andrés Bello.
- Karade, I. (2010). Cerca de África. Los Yoruba. Cabo Verde. Recuperado de: <https://cercadeafrica.wordpress.com/2010/08/19/los-yoruba%C2%A0etnias/>.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). El patrimonio inmaterial como producción metacultural. En UNESCO. Museum International. Patrimonio Inmaterial (Vols. 221-222). Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf#135858>.
- Kurin, R. (2012). La salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en la Convención de la UNESCO de 2003: una valoración crítica. *Museum Internacional. Intangible Heritage*.
- Lacerda, M. (2007). Espelho, espelho meu. Revista Continúm. No centro da cultura. V 26. p.8-13.
- Macías, J. (2015). El Colombiano. Colombia. Recuperado de: <http://www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/en-la-casa-de-la-memoria-las-victimas-llevan-la-voz-YX1819274>.
- Magnani, J. G. (2006). Trajetos e trajetórias: uma perspectiva da antropologia urbana. Nº 8, (34). p. 40-43.

(2003). A antropologia urbana e os desafios da metrópole. Tempo social. V 15. (1).

(1998) Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo, Brasil: Editora Hucitec.

- Maia, H. (2014) Grupos, redes e manifestacoes: a emergencia dos agrupamentos juvenis nas periferias de São Paulo. Tesis de Maestrado en Ciencias Socias. Universidad Pontificia de São Paulo.
- Madonado-Torres, N. (s.f). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. Colombia. Ram-Wan. Recuperado de: <http://www.ram-wan.net/restrepo/decolonial/17-maldonado-colonialidad%20del%20ser.pdf>.
- Martínez, L. (2010). El tiempo. Colombia. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-506921>.
- Marques, E y Bichir, R. (2011). Invetimentos públicos, infra-estrutura urbana e producao da periferia em São Paulo. Espaço e Debates. Nº 42. p.9.30.
- Martin, M. (2013, 13 de julio). Los huéspedes que nadie pidió. El Universal. Recuperado de: <http://www.domingoeluniversal.mx/historias/detalle/Los+hu%C3%A9spedes+que+nadie+pidi%C3%B3-1626>
- Martinell, A. (1991). Los Agentes Culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural. Revista Iberoamericana de Educación (20).
- Matsuura, K. (2012). Prefacio. Museum International. Intangible Heritage. V 221-222, 4-6.
- Mauss, M. (2009). Ensayo sobre el don, Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas. Buenos Aires, Argentina: Katz editores.
- Medina, C. (2012). Mafia y narcotráfico en Colombia: elementos para un estudio comparado. El prisma de las seguridades en América Latina. Escenarios regionales y locales. Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Mejía, J. (1997). Balance de las políticas culturales latinoamericanas, 1960-1997. (s/a). Ponencia llevada a cabo en el Seminario "Las políticas culturales en América

Latina y la Unión Europea: Balance y perspectivas para el años 2000". Medellín: Centro Español de Estudios de América Latina.

- Meza, C; Gorkys, J & Palacios, C. La ruta del viche. Producción, circulación, venta y consumo del destilado en el litoral Pacífico colombiano. Colección Informes Antropológicos del Instituto Colombiano de Antropología e Historia. ICAHN. Recuperado de: [Recuperado de: http://www.unipacifico.edu.co:8095/unipaportal/documentos/rutadelviche.pdf](http://www.unipacifico.edu.co:8095/unipaportal/documentos/rutadelviche.pdf).
- Miller, T & Yúdice, G. (2002). Política Cultural. España, Barcelona: Gedisa.
- Ministerio de Cultura. Republica de Colombia. (2011). Compendio de Políticas Culturales de Colombia. Colombia. Recuperado de: <https://culturaparaeldesarrollo.files.wordpress.com/2011/06/mincultura-colombia-compendio-polc3adticas-culturales.pdf>.
- (2010) El sector cultural hoy: Desafíos y respuestas. Seminario Internacional. Bogotá D. C, Colombia: Ministerio de Cultura. Recuperado de: [http://www.desarrolloycultura.net/sites/default/files/memorias\\_aecid\\_4.pdf](http://www.desarrolloycultura.net/sites/default/files/memorias_aecid_4.pdf)[http://www.desarrolloycultura.net/sites/default/files/memorias\\_aecid\\_4.pdf](http://www.desarrolloycultura.net/sites/default/files/memorias_aecid_4.pdf).
- Ministerio de Cultura de Brasil. (2012). Brasil. Recuperado de: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva>.
- Minuto 30. [minuto30]. La Furia de las Pandillas' realizado por 'el duke' generò amenazas contra otros artistas. (2012/11/07). Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xa-x-6i8iYA>.
- Mockus, A. (1998). Anfibios culturales y divorcio entre ley, moral y cultura. Análisis Político. No. 21 37 – 48.

(1994). Anfibios culturales, moral y productividad. *Revista Colombiana de Psicología* . (3). p.125-135.

- Montenegro, M. (2010). La patrimonialización como protección contra la mercantilización: paradojas de las sanciones culturales de lo igual y lo diferente. *Revista Colombiana de Antropología*. 46 (1).p 115-131.

& Zambrano, M. (2010). Mercado, consumo y patrimonialización cultural. *Revista Colombiana de Antropología*. 46 (1). p 7-26.

- Morfin, C. (2011). Jóvenes en acciones colectivas y movimientos sociales para redefinir los espacios públicos y las prácticas ciudadanas. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 1 (9). p 61-79.
- El Mundo. (2012). Colombia. Recuperado de: [http://www.elmundo.com/portal/noticias/seguridad/asesinado\\_rapero\\_por\\_cruzar\\_frontera\\_invisible.php#.Vd91frx\\_Okp](http://www.elmundo.com/portal/noticias/seguridad/asesinado_rapero_por_cruzar_frontera_invisible.php#.Vd91frx_Okp).
- Nancy, J. (2007). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra.

(2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones/Universidad ARCIS.

- Nascimento, É. (2010). A periferia de São Paulo: revendo discursos, atualizando o debate. *RUA - Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade* . 2.
- Nieto, J. (2009). Resistencia no armada en Medellín. *La voz y la fuga de las comunidades urbanas. Análisis Político*. V 22. (67). p. 37-59.
- Noche y niebla. org (Sin fecha). Comuna 13. Otra versión. Colombia. Recuperado de <http://www.nocheyniebla.org/files/u1/casotipo/Comuna13/03Capitulos.pdf>.

- Observatorio de cultura juvenil (2009). Alcaldía de Medellín. Colombia. Recuperado de: [http://www.medellincultura.gov.co/medellinjovent/Documents/2009\\_observatorio\\_juventud/J%C3%B3venes%20y%20Acci%C3%B3n%20Colectiva.pdf](http://www.medellincultura.gov.co/medellinjovent/Documents/2009_observatorio_juventud/J%C3%B3venes%20y%20Acci%C3%B3n%20Colectiva.pdf).
- Ochoa, A. (2001). Desencuentros entre los medios y las mediaciones: Estado, diversidad y políticas del reconocimiento en Colombia. En la (in) digestión cultural: una cartografía de procesos culturales contemporáneos. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Ciccus-La Crujía.
- Oliva, M. (2014). Telerrealidad, disciplina e identidad. Los makeover shows en Barcelona, España: Editorial UOC.
- Pareja, D. (2015). El tiempo. Colombia. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/museo-casa-de-la-memoria-en-medellin/15653296>
- Perea, C. (2007). Con el diablo adentro: pandillas, tiempo paralelo y poder. México D.C, México: Siglo XXI Editores.
 

(2006). Comunidad y resistencia: poder local en lo urbano. Colombia Internacional. p 148-173.

(2000). La sola vida te enseña. Subjetividad y autonomía dependiente. Umbrales, cambios culturales, desafíos nacionales y juventud.
- Pérez, J. (2006). Trazos para un mapa de la investigación sobre juventud en América Latina. México. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/papers/article/viewFile/51827/57556>.

(2002). Integrados, movilizados, excluidos. Políticas de juventud en América Latina. Carles Alsinet Mora, Carles Feixa Pàmpols, Fidel Molina. (coords). **Movimientos juveniles en América Latina: pachucos, malandros, punketas**. Barcelona, España: Ariel.

- Piero, G. (2012). Brasil. Recuperado de: <https://www.facebook.com/GabrielDiPierro?fref=ts>.
- Pompas urbanas (2014). (s/a) Brasil. Recuperado de: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/estudosperformance/Adailton%20Alves%20Teixeira%20-%20Identidade%20e%20Territ%F3rio%20como%20Norte%20do%20Processo%20de%20Cria%20E7%E3o.pdf>.
- Portal de economía solidaria (2014). Banco palmas: un banco comunitario con moneda propia en Brasil. Brasil. Recuperado de: [http://www.economiasolidaria.org/noticias/banco\\_palmas\\_un\\_banco\\_comunitario\\_con\\_moneda\\_propia\\_en\\_brasil](http://www.economiasolidaria.org/noticias/banco_palmas_un_banco_comunitario_con_moneda_propia_en_brasil).

(2009). Impacto de la crisis y economía solidaria en Brasil. Recuperado de: [http://www.economiasolidaria.org/noticias/impacto\\_de\\_la\\_crisis\\_y\\_economia\\_solidaria\\_en\\_brasil\\_paul\\_singer](http://www.economiasolidaria.org/noticias/impacto_de_la_crisis_y_economia_solidaria_en_brasil_paul_singer).

- Porto, M (2010). Las huellas de las hormigas. Políticas Culturales en Latinoamérica. Entrevistas de Arturo Guerrero. México D.F, México: El colegio de la Frontera, convenio Andrés Bello.

(2006). Brasil en tiempos de cultura: escena política y visibilidad  
Revista de Cultura Pensar Iberoamérica. (10).

- Programa VAI. (2014). Brasil. Recuperado de:  
<http://www.programavai.blogspot.com/>.

- Puntos de Cultura: Cultura Viva. Brasil. Recuperado de:  
<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>.

- Quiceno, N; Cardona, J y Montoya, H. (2006) Memoria Cultural Comuna 13. Colombia Recuperado de:  
<http://www.reddebibliotecas.org.co/sites/Bibliotecas/Cultura/Documents/Comuna%2013.%20Imaginario%20Reincidentes.pdf>.

- Quijano, A. (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. En: Santiago Castro-Gómez, S; Guardiola, O y Millán, C (Ed.). Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Bogotá D.C, Colombia: Centro Ed. Javeriano.

- ¡Q'Viva! The Chosen.(s.f). En Wikipedia. Recuperado 3 de mayo de 2.015.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/%C2%A1Q%27Viva!\\_The\\_Chosen](https://es.wikipedia.org/wiki/%C2%A1Q%27Viva!_The_Chosen).

(s.f). Recuperado 3 de mayo de 2.015.  
<http://tv.univision.com/q-viva-the-chosen/>

- Rancière, J. (1996). El desacuerdo. Política y Filosofía. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

- Racionais MC. (s.f). Radio Uol. Brasil. Recuperado de: <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/racionais-mcs/periferia-e-periferia-em-qualquer-lugaredy/440934>.
- Reguillo, R. (2008). [Cátedra Abierta]. (2011/05/20). La condición juvenil en la América Latina contemporánea: biografías, incertidumbres y lugares. [Archivo de video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=qLiZOUUqa\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=qLiZOUUqa_U).
 

(2002). "¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones ciudadanas". Mabel, Moraña, (ed.). Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina. Pittsburgh, EUA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

(2000). Emergencia de Culturas Juveniles. Estrategias del desencanto. Bogotá D.C, Colombia: Norma.
- Restrepo, E. (2004). Teorías contemporáneas de la etnicidad. Stuart Hall y Michel Foucault. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca.
- Restrepo P. (2007). Jóvenes y antimilitarismo en Medellín. Medellín, Colombia: La Carreta Editores – Instituto de Estudios Políticos Universidad de Antioquia.
- Rey, G. (2010). Las huellas de las hormigas. Políticas Culturales en Latinoamérica. Entrevistas de Arturo Guerrero. México D. F, México: El colegio de la Frontera, convenio Andrés Bello.
- Revista Semana. (2011). Colombia. Recuperado de: <http://www.semana.com/nacion/articulo/por-que-mataron-yhiel-rapero-comuna-13/237562-3>.
- Richardson, H. (1978). Economía Regional y Urbana. Madrid, España: Alianza Editorial.

- Rinzzini, I; Fletes, R; Zamora, M; Menezes, M. (2006). Niños, adolescentes, pobreza, marginalidad y violencia en América Latina y el Caribe: relaciones indisociables. Rio de Janeiro, Brasil: Centro Internacional CIESPI.
- Rodrigo D no futuro [película] Dirigida por Víctor Gaviria. 1990. (90 min.), son., col., 35 mm.
- Rojas, T. (2014). El Mundo. Com. Colombia. Recuperado de: [http://www.elmundo.com/portal/vida/entretenimiento/musica\\_de\\_son\\_bata\\_le\\_coqueta\\_al\\_mundo.php#](http://www.elmundo.com/portal/vida/entretenimiento/musica_de_son_bata_le_coqueta_al_mundo.php#).
- Rosaldo, R. (1992). Reimaginando las comunidades nacionales. En José M. Valenzuela Arce (coord.) *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. p. 191–201. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Rubim, A; Barbalho, A. (2007). Políticas culturais no Brasil. Salvador: EDUFBA.
- Salazar, A. (1990). *No nacimos pa´semilla*. Bogotá, D.C, Colombia: CINEP.
- Sánchez, L; Villa , M y Riaño, P. (2011). Desplazamiento forzado en la comuna 13: la huella invisible de la guerra. CNRR – Grupo de Memoria Histórica. Bogotá D.C, Colombia: Taurus. Recuperado de: [http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/informe\\_comuna13\\_la\\_huella\\_invisible\\_de\\_la\\_guerra.pdf](http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2011/informe_comuna13_la_huella_invisible_de_la_guerra.pdf).
- Santos, B. (2009). *Epistemología del Sur*. México D.F, México: CLACSO & Siglo XXI.

(s.f.). Hacia una concepción multicultural de los derechos humanos. Brasil. Recuperado de: <http://ilsa.org.co:81/biblioteca/dwnlds/od/elotrdr028/elotrdr028-03.pdf>.

- Secretaria de Cultura recreación y Deporte. (2015). Alcaldía Mayor de Bogotá. Colombia. Recuperado de: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/hiphop/acercade.php>.
  - Secretaria Municipal de Cultura. (2012). Via Vai: percepções e caminhos percorridos. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.
  - Sennett, R. (2006). La cultura del nuevo capitalismo. Barcelona, España: Anagrama.
  - Serres, M. (1995). Atlas. Madrid, España: Cátedra.
  - Shalins, M. (2001). Dos o tres cosas que se acerca del concepto cultura. Revista colombiana de Antropología. V 37. p.231.
  - Singer, P. (2002) Introdução à Economia Solidaria. São Paulo, Brasil: Editora Fundação Perseu Abramo.
  - Sommer, D. (2006). *Cultural Agency in the Americas*. New York, EUA: Duke University Press.
- (2008). (E. Tiempo, Entrevistador).
- Son Batá:
    - [Son Batá]. (2011/08/02). Conexión Medellín- Salvador de Bahía. [archivo de video]. Recuperado de: <https://myspace.com/afrohiphopcolombiac13/music/song/conexion-medellin-salvador-de-bahia.mp3-83376930-91979386>.
    - [n/a] (s.f). En tu honor. [archivo de video]. Recuperado de: <https://soundcloud.com/son-bat-1/en-tu-honor>  
<https://soundcloud.com/son-bat-1/en-tu-honor>

[Bombos y tarolas con letras]. (2009/04/02/). Lágrimas de sangre. [archivo de video]. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=EoDt3h62Ui8>.

[n/a] (s.f). Es tu honor. [archivo de video]. Recuperado de:  
<https://soundcloud.com/son-bat-1/en-tu-honor>

[Taiga Entertainment Music] (2014/05/14). Mentirosa. [archivo de video].  
 Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=xttGwnOFhAA>.

[Soundcloud] (s.f). Mi identidad. [archivo de video]. Recuperado de:  
<https://soundcloud.com/pogopop/son-bata-mi-identidad>.

[tathysan]. (2010/10/13). II Congreso Iberoamericano de Cultura - Audio Jhon Jairo Sánchez, Líder de Son Batá en la Comuna 13 de Medellín. [archivo de video]. Recuperado de:  
<https://soundcloud.com/tathysan/iii-congreso-iberoamericano-de-cultura-audio-jhon-jairo-sanchez-lider-de-son-bata-en-la-comuna-13-medellin>.

Q´Viva The Chosen. [Canal de jenikex 1006]. (2013/02/23). [archivo de video].  
 Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=1JO6ajaT1Z8>.

(s.f). Misión de Son Batá. Colombia. Recuperado de:  
[https://www.facebook.com/pages/Corporaci%C3%B3n-Afrolombiana-Son-Bat%C3%A1/213460988671551?sk=info&tab=page\\_info](https://www.facebook.com/pages/Corporaci%C3%B3n-Afrolombiana-Son-Bat%C3%A1/213460988671551?sk=info&tab=page_info).

My space [s/a]. (s.f). My Palenque. [archivo de video]. Recuperado de  
<https://myspace.com/afrohiphopcolombiac13https://myspace.com/afrohiphopcolombiac13>.

Noche negra. [Camaleón Producciones]. (2012/12/03). [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DgHarkqFrdkhttps://www.youtube.com/watch?v=DgHarkqFrdk>.

Son Batá en Q Viva. [caníbalsoccer]. (2008/02/18). [archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=rjMPBTv7jLw>.

Son Batá partió por el sueño americano. (2012). El Colombiano. Com. Colombia. Recuperado de: [http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/S/son\\_bata\\_partio\\_por\\_el\\_sueno\\_americano/son\\_bata\\_partio\\_por\\_el\\_sueno\\_americano.asp](http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/S/son_bata_partio_por_el_sueno_americano/son_bata_partio_por_el_sueno_americano.asp).

Son Batá - teloneros Red Hot Chili Peppers. [Ivan Rodrigo Orjuela Osorio]. (201/09/16). [Archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=rD1gpJWa2ZU>.

Son Batá En El Petronio Álvarez 2012. [Santiago de Cali]. (2012/08/19). [Archivo de video]. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=JTWj2MTvmmw>.

[n/a] (s.f). Shock. Colombia. Recuperado de: <http://www.shock.com.co/actualidad/musica/articuloshock-son-bata-sera-banda-abrira-el-concierto-de-rhcp-colombia>.

[Evolución Rock] (2011). Colombia. Recuperado de: <http://www.evolucionrock.com/index.php/blog-2/eventos-conciertos2/868-son-bata-red-hot-chili-peppers>.

[Soundcloud] (s.f). El Meke. [archivo de video]. Recuperado de: : <https://soundcloud.com/losdelat/el-meke-feat-son-bata>.

- Teleantioquia noticias. [n/a]. (2014/04/26). Jóvenes de la comuna 13 exponen sus diseños inspirados en la cultura del Hip Hop. [archivo de video]. Recuperado de: <http://www.teleantioquia.co/v/34738-20422.html>.
- Telles, V. (2006) Itinerários da pobreza e da violência. Nº 8, (34). p.106-110.
- Tiarajú, P.A. (2013). A formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política en las Periferia de São Paulo. Tesis para optar al título de Doctor en Sociología. Pontificia Universidad de São Paulo.
- Unión Popular de Mujeres. (2009). Brasil. Recuperado de: <http://www.uniaopopmulheres.org.br/site/>.
- ONU. (2012). Un-convention. EUA. Recuperado de: <http://unconventionhub.org/>
- UNESCO. (2014) Informe sobre la economía creativa. Ampliar los cauces del desarrollo local. New York, EUA.

(2010). Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas. Paris, Francia.

- Do Val, A. (2015). Território, cidadania cultural e o direito a cidade. Tesis para optar al título de magíster en Estudios Culturales. Universidad de São Paulo.

(2012). Economía de Cultura Comum. Brasil. Recuperado de: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Ana-Paula-do-Val.pdf>

- Valenzuela, J. (2002) De los pachucos a los cholos. Movimientos juveniles en la frontera México - Estados Unidos. Barcelona, España: Ariel.

- Van, Dick, T. (1999). Análisis del discurso social y político. Quito, Ecuador: AbyaYala.
  - Venezuela es uno de los países con más homicidios de jóvenes. (2014). Infobae. Argentina. Recuperado de: <http://www.infobae.com/2014/09/06/1592926-venezuela-es-uno-los-paises-mas-homicidios-jovenes>.
  - Verdad abierta. (s.f). Impunidad ronda crímenes del bloque cacique Nutibara. Colombia. Recuperado de: <http://www.verdadabierta.com/victimarios/4100-minimas-asi-son-las-verdades-del-bloque-cacique-nutibara>.
  - Vianna, H. (org). (1997). Galeras Cariocas. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. UFRJ.
  - Vignolo, P. (2014). La fiesta como bien común. Carnaval de Barranquilla como Patrimonio Cultural de la Humanidad: paradojas y propuestas. En Chaves, M. (ed.) El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales. Bogotá D.C, Colombia: ICANH.
- (2009). Ciudadanías en escena. Performance y derechos culturales en Colombia. Bogotá D.C, Colombia: Universidad Nacional.
- Villaseñor, I. & Zolla, E. (2012). Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura. Cultura representaciones sociales. vol.6 no.12.
  - Wallerstein, I. (1997). Análisis de sistemas mundo- una introducción. México D.F, México: Siglo veintiuno editores.
  - Williams, R. (1992). Historia de la comunicación. Madrid, España: Bosch.
  - Yúdice, G. (2008). Modelos de desarrollo cultural urbano: ¿gentrificación o urbanismo social? Alteridades, Miami: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. 18 (36), p. 47–61.

(2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. España, Barcelona: Gedisa.

(2000). Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización. En X. A. Mato, D. (ed.) *América Latina en tiempos de globalización, II*. Caracas Venezuela: CIPOST - Universidad Central de Venezuela - UNESCO.

- Zibechi, R. (2003). Los movimientos sociales latinoamericanos: tendencias y desafíos. OSAL : Observatorio Social de América Latina.
- Ziccardi, A. (2008). Procesos de urbanización de la pobreza y nuevas formas de exclusión social. Los retos de las políticas sociales de las ciudades latinoamericanas del siglo XXI – Bogotá D.C, Colombia: Siglo del Hombre Editores.