

BOGOTÁ EN MIL PEDAZOS
Crónicas de una ciudad fragmentada

Daniela Villamarín Solorza
Camila Marcela Hurtado Alvarez

TRABAJO DE GRADO
Presentado para optar por el título de Comunicadora Social
Énfasis en Periodismo

Director
Gilberto Eduardo Gutiérrez



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

Facultad de Comunicación
y Lenguaje
Carrera de Comunicación Social

Bogotá, 2023

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Luis Fernando Múnera Congote, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Juan Ramos Martín

DIRECTOR DE LA CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Carlos Eduardo Cortés Sánchez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Gilberto Eduardo Gutiérrez

Artículo 23, Resolución 13 de 1946:

«La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia».

Bogotá, 15 de noviembre de 2023

Doctor

JUAN RAMOS MARTÍN

Decano de la Facultad de Comunicación y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Estimada decano:

Nos permitimos entregar nuestro trabajo de grado *Bogotá en mil pedazos: crónicas de una ciudad fragmentada* para optar por el título de Comunicadora Social con énfasis en Periodismo.

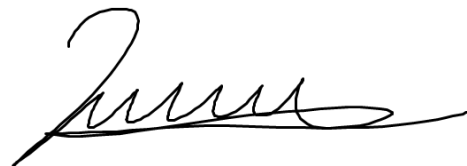
Este trabajo nace del profundo amor que sentimos por la ciudad y por la vida que brota de su bello caos. Este es un intento por comprender el espacio urbano desde las experiencias de quienes lo habitan, lo usan y lo resignifican con sus acciones. Una aproximación, a través de la escritura y la narración expandida, al carácter inabarcable de una urbe que acoge diversas realidades, la nuestra incluida. Después de andar este camino, descubrimos que este trabajo fue una maravillosa excusa para enamorarnos un poquito más de Bogotá.

Cordial saludo,

Camila Hurtado Alvarez

Camila Marcela Hurtado Alvarez

C.C. 1019151057



Daniela Villamarín Solorza

C.C. 1002972529

Bogotá, 15 de noviembre de 2023

Doctor

JUAN RAMOS MARTÍN

Decano de la Facultad de Comunicación y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Apreciado Juan:

La ciudad no cesa de reclamar ser contada. No solamente han sido los clásicos pensadores y teóricos que, desde la sociología, la filosofía o la literatura se vieron llamados a comprenderla de muchas maneras, sino los cronistas que han recogido la vida de cada época, ellos nos hacen viajar en el espacio y el tiempo para llegar a las tramas finas de la vida que constituyen ese fenómeno humano denso y complejo que es la ciudad.

La ciudad no cesará de ser contada y eso lo digo, sobre todo, porque en el trabajo que presento hoy, ***Camila Hurtado y Daniela Villamarín*** excavaron en las fisuras de calles y plazoletas, en templos y lupanares, en los recovecos y en los campos abiertos y volvieron de allí cargando historias para narrar; gozaron por hallar una voz que brillaba en el bus urbano y se conmovieron con el fragmento de lucidez que alcanzaron a vislumbrar en el tenue susurro de un habitante callejero; transformaron sus registros con la finura del artesano callejero y la mirada del paseante y le dieron forma en un libro-crónica-objeto-experiencia. Compusieron ***Bogotá en mil pedazos: Crónicas de una ciudad fragmentada***.

Este trabajo de grado porta las emociones y el trabajo persistente de dos jóvenes comunicadoras sorprendidas con lo común. Verás flores, zapatos, carretas, juegos, conjuros y esperanzas, un sinnúmero de piezas de un rompecabezas imposible, fractal y mutante que quedan aquí para los lectores. Para que sigamos contando.



Gilberto Eduardo Gutiérrez

Profesor Asociado

Departamento de Comunicación

A Bogotá, por la vida y el caos. Para los marginados, los olvidados y los locos. Para quienes encontramos refugio en las palabras. Para los testigos de la ciudad. Los que sueñan sobre su suelo. Y todos los que la han llamado “casa”.

Agradecimientos

Gilbert, gracias por confiar desde el principio. Por abrazar este camino como si fuera tuyo. Por dejarte conmover por las historias que poníamos cada martes sobre el escritorio. Por tener siempre la palabra precisa, el consejo perfecto y la anécdota con la que todo cobraba sentido. Sin ti nada de esto sería posible. La costumbre nos había cegado y tú nos hiciste ver. Eres un maestro excepcional. De los que uno encuentra una vez en la vida. Con admiración y cariño, gracias.

Juan y Eli, ustedes evitaron un desastre, literalmente. Gracias por enseñarnos, sobre la marcha, la magia de hacer libros y el encanto de salirse del molde. Por acompañarnos en este experimento como una mamá que le enseña a su hijo a caminar. Desde que nos encontramos, ya no temimos caer. Esto también es de ustedes.

Maria Ojeras y Vale, a ustedes por darle vida a la historias, rostro a los personajes y color a los versos.

Mariana, gracias por poner tu amor a las letras en nuestro libro.

Daniel y Checho, por medirse a este reto con el único propósito de ayudarnos. Por cada código que programaron para expandir este universo y que nosotras no terminamos de entender. Posdata: *Moco*, gracias por acompañarnos a buscar historias en la calle, por escuchar con entusiasmo cada párrafo que escribimos, por los abrazos contra el cansancio y por tu amor infinito.

Olga Lucia, Carlos, Carmen E y Alejo, por imaginar lo imposible. Por creer en nosotras cuando dudamos, por su amor incondicional y por regalarnos esta serendipia. Todos nuestros logros les pertenecen.

Pipe y Juanti, por hacernos reír cuando solo queríamos llorar.

A nuestros mejores amigos, por acompañar este proceso con canciones, chistes, pijamadas, películas, postres y videollamadas. También por esperarnos. No volveremos a desaparecer.

A Bambazu, Panter, Emmanuel, Hernán, Cuadrado, Neymar, Emilio, Samuel, Andrés, Carmelo, Victoria, Mario, Armando, Marisol, Jean, Adriana, Rolando, Diamantina, Camilo, Pablo, Daniel, Nelson, Juan, Santiago, Nicolás, Sofía, Edwar, Humberto, Leonor, Mayerli y todas las Dianas. Por prestarnos sus vidas, sus sueños y sus historias. Esta ciudad, como el libro, es de ustedes.

Tabla de contenido

Resumen.....	9
Introducción.....	10
Objetivos.....	14
General.....	14
Específicos.....	14
Capítulo 1. LA CIUDAD.....	15
Capítulo 2. LA CIUDAD COMO NARRACIÓN EN FRAGMENTOS.....	23
Capítulo 3. LA CIUDAD EXPANDIDA.....	40
Capítulo 4. EL PROYECTO TRANSMEDIA.....	49
1. Ficha técnica del proyecto.....	49
2. Materialidad.....	49
3. Esquema/estructura.....	50
4. Usabilidad.....	50
5. Identidad visual.....	51
6. Navegabilidad/soporte web.....	52
Capítulo 5. BITÁCORA.....	53
1. Las decisiones previas a la narración.....	54
2. El lenguaje y las formas para escribir.....	56
3. La vida detrás del proceso.....	57
4. Las decisiones para construir una ciudad expandida.....	61
Capítulo 6. REFLEXIONES Y APRENDIZAJES FINALES.....	64
1. Sobre Bogotá.....	64
2. Sobre narrar la ciudad.....	66
3. Sobre la relación con el campo de conocimiento.....	67
4. Sobre las limitaciones.....	70
5. Sobre el futuro.....	71
Referencias.....	73

Resumen

Esta investigación se sumerge en las complejidades de la Bogotá contemporánea a través de narrativas fragmentadas que se despliegan en diez de sus veinte localidades. *Bogotá en mil pedazos* no solo busca documentar la ciudad, sino también resaltar la interacción dinámica entre ella y sus ciudadanos, que, en últimas, es lo que da vida a esta megalópolis en constante cambio.

Más que una urbe en transformación por factores externos, Bogotá es un espacio comunicativo, portador de historias y reflejo de las diversas formas de habitar. Con casi ocho millones de habitantes, dispersos en 1.636 kilómetros cuadrados, este proyecto le da un lugar a las voces de aquellos personajes que construyen la ciudad diariamente, pero cuyas historias a menudo se pierden en la rutina individualista de cada quien.

La ciudad se revela como un conjunto de fragmentos interconectados: calles, paisajes, muros, cuerpos de ladrillo, hendiduras, alcantarillas humeantes, riqueza, pobreza, la vida en su diversidad. Estos elementos se entrelazan en un relato que se reescribe a diario, capturando la esencia fragmentaria, itinerante y cambiante de Bogotá.

La investigación reconoce la imposibilidad de encapsular la ciudad en una sola narrativa lineal, abrazando en su lugar la idiosincrasia de Bogotá: una trama desordenada, itinerante y fragmentaria. Cada página busca revelar distintos aspectos de la ciudad, desde sus componentes físicos, hasta las complejidades sociales que en ella se gestan.

Bogotá en mil pedazos es un testimonio de la riqueza, diversidad y complejidad de una ciudad que se construye y reconstruye constantemente a través de las historias cotidianas que se entrelazan en su tejido urbano. Esta obra busca no solo informar, sino también invitar al lector a conocerse y reconocerse en la experiencia única y compartida de habitar Bogotá.

Introducción

La ciudad es un texto que puede relatarse. Puede escribirse, leerse y volverse, como cualquier historia escrita, un arma contra el irremediable paso del tiempo. Tampoco dejará de ser contada porque cada vez que un acontecimiento la haga posible y un personaje le dé vida, se gastará un nuevo relato. ¿Cómo narrar la ciudad en fragmentos a partir de las historias de los personajes que la habitan? La pretensión de este interrogante es la de encontrar una forma que nos permita contar esos pequeños relatos —fragmentarios y aparentemente inconexos— para intentar narrar la ciudad y, con algo más de suerte, entenderla en toda su complejidad. Aunque eso resulte imposible.

Nuestra investigación está volcada sobre un producto, con el objetivo de que este sirva para recorrer y reconocer la ciudad, así como para demostrar cómo los espacios urbanos están determinados por los personajes que se encuentran en ellos y de qué manera la ciudad no podría pensarse sin la relación habitada que hay entre ella y las personas.

Bogotá como texto nos permite una suerte de narración colectiva que da cuenta de los espacios de la ciudad, los personajes que los habitan y los procesos históricos que allí se gestan. Además, encarna la manera en que los lugares se transforman cuando las personas se apropian de ellos y, de formas completamente distintas, empiezan a volverlos suyos.

De esta manera, la ciudad no es solo una urbe en constante movimiento que se va transformando a partir de políticas públicas, cambios en su infraestructura o por el diseño de los urbanistas más esperanzadores. La ciudad es también un lugar que comunica, habla, reclama, enseña y guarda los vestigios de las formas de habitarla que terminaron por configurar, de alguna manera, su presente.

Por eso, nuestro objetivo principal es contener dentro de un libro el relato de muchas versiones de la ciudad, construidas todas a partir de personajes reales que viven en Bogotá. Personas que están constantemente en el espacio urbano y que con sus acciones, anhelos, e historias de vida, logran dar cuenta del puente que se teje entre ellos y la ciudad que hace todo eso posible.

La selección de las historias que contiene esta investigación se hizo bajo un criterio fundamentalmente performativo: recorrer las calles e ir las encontrando en el camino. La finalidad del recorrido es mostrar diferentes versiones —y realidades— de la ciudad y no quedarnos con una peligrosa “historia única” de ella. Por esta razón, quisimos incluir varios relatos de distintas localidades de Bogotá, contruidos a partir de planos y contraplanos con el potencial de mostrar esos lugares sin explicarlos por completo, para que el lector pueda interpretarlos. Así se construyen las realidades urbanas.

Además, quisimos enfocarnos en las historias más comunes porque consideramos que estas están inmiscuidas en lo que conocemos como —y a veces con algo de desdén llamamos— la vida cotidiana. Lo extraordinario está en lo común y eso buscamos demostrar por medio de personajes con historias universales que, si bien logran demostrar que la transformación del espacio urbano se da por medio de la relación que este tiene con sus habitantes, también pueden reflejar la realidad de muchos ciudadanos y extrapolar, de alguna manera, la vida de uno a la historia de cientos.

Era importante reivindicar a las personas que, por habitar en gran medida la calle, se han convertido en parte del paisaje y se han vuelto una con el espacio urbano: la conductora del bus, el vendedor ambulante, el artista en el parque, la plaza y la calle. En una ciudad con casi ocho millones de personas y 1.636 kilómetros cuadrados, intentamos darle un lugar a quienes construyen la ciudad todos los días dentro de un discurso que usualmente los invisibiliza. Quisimos identificarlos y narrarlos fuera del afán que tiene cada bogotano —incluidas nosotras— por habitar solo su pequeña porción de la ciudad.

Contar estas historias es otra forma de demostrar que su presencia, sus acciones y su relación con los espacios son imprescindibles para configurar el relato de Bogotá y que, aunque sea una sola ciudad, en ella existen infinitas formas de habitar. Estas formas son el producto de la relación bidireccional entre el imaginario de la ciudad que cada quien tiene y la ciudad tal como acontece. De allí viene esta necesidad de narrarla y de convertir a los bogotanos en libro; del anhelo más genuino de entender las visiones tan disímiles que tenemos. Queremos que en estas páginas, quien lea pueda conocerse y reconocerse según la forma —única, pero compartida— de habitar.

Las historias son narradas en crónicas porque, por medio de este género periodístico, se puede establecer un vínculo entre la forma del tiempo y la memoria. El escritor mexicano Juan Villoro la define como “el ornitorrinco de la prosa”, por ser un entramado de diversos géneros. La crónica tiene la capacidad de contar una condición subjetiva, narrar personajes, reportar hechos, dar sentido y utilizar los recursos de la literatura para que las historias cotidianas puedan convertirse en un universo que se transita al leer.

La crónica tiene mucho de la literatura, del cuento, la entrevista, el reportaje y hasta del teatro moderno. Por eso decidimos que era el género perfecto, porque al ubicarse en el intersticio, en las fronteras entre otras formas de narrar, nos regala posibilidades infinitas de experimentación. Nos permite, además, que cada historia sea narrada de manera diferente, respondiendo a las necesidades de lo que queríamos contar. Con ella podemos hablar de personajes y no de fuentes; de diálogos y no de entrevistas; de escenarios inmersivos, y del periodismo literario. “La crónica bien lograda es literatura bajo presión”, decía Villoro. Y eso fue, precisamente, lo que quisimos hacer al narrar.

Todas estas crónicas están contenidas en un libro que no solo se lee, sino que, como la ciudad misma, se puede recorrer y experimentar. Las historias están agrupadas en varios capítulos, que dan cuenta de un lugar específico en una localidad diferente de Bogotá. La intención de tener varios relatos de un mismo sitio es la de demostrar que los espacios se componen de fragmentos, planos y contraplanos, que los van construyendo y resignificando. Detrás de cada capítulo hay un mapa de la localidad donde ocurrieron las historias que narramos y, aunque no es obligatorio, si se unen todos, el resultado será un gran mapa de Bogotá.

No obstante, de la misma forma en la que la ciudad va cambiando con el tiempo, también han ido cambiando las formas de narrar. Por eso, ante esa necesidad, decidimos que las historias recogidas no se quedaran solo en el papel sino que se expandieran en el universo de la narrativa transmedia para permitirle a quien lee recorrer el espacio urbano por sí mismo. Es decir, el libro puede leerse de la misma manera en la que puede leerse la ciudad cuando se habita.

Por medio de otros lenguajes como las fotografías, videos, sonidos, la música y la voz, contenidos en un sitio web, cada fragmento funciona como un mapa complementario al libro, que es en sí mismo parte y todo. A su vez, la narrativa transmedia nos permite demostrar que

la ciudad es absolutamente inabarcable y que nuestros esfuerzos son limitados sin alguien que le dé sentido a lo que lee, escucha o ve. Consideramos que la narración viva es la mejor forma de contar una ciudad que respira y por eso, como ocurre con ella, el libro-experiencia le pertenece a quien lee.

Esta idea no solo responde a nuestra intención de que el trabajo sea una pequeña representación de la ciudad misma, en donde las historias son fragmentarias y expansivas ante la imposibilidad de contenerla, sino también porque es determinante responder a las nuevas formas de narrar y consumir historias. Queremos que las personas conozcan Bogotá desde diferentes formatos complementarios que terminen de alimentar nuestro mensaje: salir a la calle y conocer por sí mismos lo que la ciudad tiene por contar.

La estructura de este trabajo de investigación tiene, en primer lugar, una introducción en la que contenemos nuestras intenciones y apreciaciones sobre lo logrado. Posteriormente, está el contenido teórico que sustenta lo que salimos a hacer en la calle. Los tres capítulos que contienen la teoría son: La Ciudad, donde la definimos como concepto a investigar; La Ciudad como narración en fragmentos, donde tratamos de aproximarnos a la forma en la que el periodismo ha contado las ciudades y, finalmente, La Ciudad como narración viva, donde justificamos la decisión de expandir el producto respondiendo a las nuevas necesidades de contar y consumir historias.

En el siguiente capítulo tenemos una suerte de Bitácora, donde incluimos material que da cuenta de nuestro propio recorrido por Bogotá. Por último están las conclusiones o aprendizajes finales de la investigación con base, no solo en la teoría, sino también en el experimento de salir a la calle, hablar con las personas y volver al escritorio para darle sentido a lo encontrado.

Objetivos

General

Narrar el espacio urbano de Bogotá por medio de un proyecto transmedia que permita reflexionar sobre el carácter inabarcable de la ciudad y contribuya a entender mejor el porqué la experiencia humana es la que configura los distintos lugares de la urbe.

Específicos

- Identificar cuáles son los personajes urbanos y las acciones específicas realizadas por ellos que le dan un significado particular a los espacios de la ciudad.
- Recolectar las experiencias y los relatos de los personajes urbanos a modo de crónicas performáticas, fragmentarias e itinerantes.
- Diseñar el proyecto transmedia.
- Realizar los productos diseñados.

Capítulo 1. LA CIUDAD.

La Ciudad ha sido una fuente inagotable de estudio para distintas disciplinas: la historia, la antropología, la sociología, la arquitectura, el urbanismo, la literatura y el periodismo. Dada su complejidad, esta ha sido pensada desde las partes que la componen —el espacio, los lugares, la calle—, pero también como conjunto: un lugar en constante disputa con el tiempo. En este capítulo pretendemos definir la ciudad desde la teoría, con el fin de construir una base sólida sobre la que se pueda plantear la discusión sobre la urbe como una narración en fragmentos.

El sociólogo español Manuel Castells (1996) se refiere al espacio, junto con el tiempo, como una de las dos dimensiones materiales fundamentales de la vida humana. Por otro lado, el filósofo y sociólogo francés Henri Lefebvre explica que el espacio fue muchas veces desdeñado, simplificado y fragmentado por las disciplinas que lo estudiaron. Además, era contemplado como un medio vacío, un marco o cavidad que estaba irremediabilmente determinado por lo que contenía (Lefebvre, 2013, p. 14).

No obstante, Lefebvre le hizo una crítica a la definición de espacio que lo reducía a un vacío determinado por lo que tuviera dentro. Para él (2013), el espacio es un producto que se consume y se utiliza, pero, a diferencia de los demás, no es pasivo porque interviene en su propia producción. El espacio incide en las fuerzas productivas que lo hacen posible y, simultáneamente, es el resultado de la encrucijada entre los sujetos y objetos que lo ocupan.

Tomando como referencia el caso particular de Bogotá, podríamos decir, tal como hemos evidenciado en las salidas de campo, que los espacios de la ciudad y los ciudadanos tienen una relación recíproca. Por un lado, los primeros afectan los comportamientos de las personas y ellas, a su vez, afectan y transforman los espacios cuando los usan y se apropian de ellos.

Por esa misma línea va el filósofo y semiólogo Armando Silva cuando explica en su libro *Imaginario Urbanos*, que hemos pasado de vivir en ciudades que estaban definidas por sus límites físicos, a otras donde el carácter urbano está determinado por la condición ciudadana. No obstante, para el autor, los ciudadanos están cada vez más emancipados de sus espacios

físicos, con el fin de llevar a cabo sus quehaceres. Por eso, de alguna manera, la cultura pasa a ser un sinónimo de urbanización (2006).

Es posible llevar esta teoría a los lugares visitados durante el trabajo de campo, donde evidenciamos que efectivamente no hay ciudad sin ciudadano y tampoco ciudadano sin ciudad. Esta relación de mutualismo nos lleva a pensar en la imposibilidad de entender la urbe sin sus lugares y a estos sin las personas que los hacen posibles.

Por ejemplo, la plaza de mercado de Paloquemao, diseñada por los arquitectos Dicken Castro y Jacques Mosseri, fue pensada y construida sin ventanas con la intención de que, al agrupar y organizar a los cientos de comerciantes que iban a ubicarse allí, ningún comercio del exterior se colara desde afuera al universo que empezaba a gestarse dentro.

Sin embargo, pese a las intenciones y las reglas estipuladas a priori, fueron las personas las que empezaron a determinar las dinámicas de este lugar: el lenguaje, la ubicación y dirección de las cosas y hasta sus propias normas para garantizar una sana competencia entre comerciantes y un mejor servicio para los compradores.

De esta manera, el valor dado por el uso de cada una de esas personas era tanto o más importante que las presunciones de los arquitectos. Incluso, muchos vendedores se situaron en los alrededores de la plaza y ubicaron allí sus propias tiendas, llegaron con sus productos, parquearon sus pequeños camiones y la gente, buscando entrar a la plaza, los encontró. Así, lograron hacer parte de Paloquemao, pese al deseo de los arquitectos de aislarla del exterior para obligar a los compradores a entrar.

El sociólogo francés Michel de Certeau (2000) explica este fenómeno cuando asegura que el espacio se produce por las “acciones que lo orientan, lo vuelven circunstancial, lo temporalizan y lo llevan a funcionar” (De Certeau, 2000, p. 169). Es decir, el espacio necesita de personas que lo hagan posible, lo habiten, lo transformen y lo vuelvan algo más que un edificio, una calle o el contorno de una forma sin fondo.

Es por esta razón que la investigación sobre Bogotá como una ciudad que se narra no puede desligarse de las personas que le dan vida. Por eso, tal como lo indica el arquitecto Juan Carlos Pérgolis en su libro *Ciudad y diseño: Bogotá continua, discontinua y fragmentada*, no

se trata de estudiar el diseño de las formas, es decir, del espacio como un marco, sino del diseño de los acontecimientos de la ciudad, muy similar a la crítica que hacía Lefebvre.

Para Pégolis (2000), hay dos momentos fundamentales que componen la urbe. En el primero, hay una intención de diseño de ciudad, que se planea de forma deliberada y que responde a intereses específicos. A esta primera instancia, bautizada por Silva como la “ciudad de las continuidades”, le sigue otra que crea una segunda ciudad, la de las “discontinuidades”.

Tal como quisimos explicar con el ejemplo de la plaza de mercado de Paloquemao, esa primera ciudad, que se compone a partir de un plano cargado de intenciones, se transforma según los usos que se le den a los espacios, es decir, a partir de la relación habitada entre ciudadano y ciudad.

Tratando de analizar la forma en que las plazas de mercado son capaces de expresar el significado del espacio, Pégolis (2000) encontró un libro de relatos sobre los usos de la Plaza de Armas, en Lima. Allí, el autor conoció varios relatos de la vida cotidiana: encuentros de empleadas domésticas con policías, de mujeres que vendían empanadas, de vendedores ambulantes, de la calle en general.

En los relatos de esos pequeños eventos, aparentemente intrascendentes, el arquitecto encontró sentidos propios de los lugares que estudiaba. Sentidos que nunca habría podido develar si se dedicaba a investigar esa primera “ciudad continua”. Según escribió en su investigación, esas historias cotidianas explicaban el sentido de la plaza con una mayor claridad de la que podría haberlo hecho la lectura de las formas.

En nuestra propia investigación de Bogotá decidimos que uno de los pilares fundamentales del trabajo era el de no desligar la ciudad de los habitantes, ni las formas de los sentidos, ni los espacios de los usos que les daban. Hablando en términos de la teoría de Silva, no quisimos desligar la “ciudad continua” de su opuesta.

Un ejemplo de ello es uno de los relatos que encontramos en la Plaza Fundacional de Usaquén. Si nos remontamos a su historia, esta plaza fue un territorio ocupado por las tribus indígenas Tibabitá, Teusacá, Tuisaque y Suaque. Con la llegada de los españoles, los

conquistadores se apropiaron del territorio, fundaron la iglesia Santa Bárbara y, por orden real, los resguardos e indígenas fueron desplazados hacia la periferia. Muchos de ellos fueron entregados a conquistadores, que los esclavizaron y forzaron a trabajar.

De manera deliberada, los españoles decidieron repoblar Santa Bárbara de Usaquén desde su plaza y construir grandes haciendas para la aristocracia y los herederos de los conquistadores. Esta decisión creó una “primera” versión de Usaquén, es decir, un momento inicial de esa “ciudad continua” que hasta hoy sigue siendo para las clases más altas de Bogotá. Esto quiere decir que, de alguna manera, el contenido de la localidad sí estuvo determinado por la forma que le pusieron los conquistadores que empezaron a pensarse la ciudad.

Sin embargo, la Plaza de Usaquén funciona como lugar de encuentro para todo tipo de personas: la banda que toca en la mitad del parque, el señor de los helados, el de los globos, la señora que vende antigüedades, la mujer indígena que comercializa sus pulseras, el chef del reconocido restaurante y el cocinero del pequeño negocio de la esquina, el cura de la iglesia, la familia, los niños y las mascotas. Los usos que todos ellos le dan a la plaza también ha ido cambiando la forma en la que es percibida: un lugar de encuentro, esparcimiento y celebración, lejano del exilio de los indígenas.

Este es un gran ejemplo de la relación recíproca entre ciudad y ciudadanos y de cómo ambos son indisolubles. Para Pérgolis (2000) las formas, los usos y las significaciones van siempre de la mano, porque muchas de los significados de la ciudad surgen de sus usos. Por eso, el objeto de diseño ha cambiado y ya no es el espacio, sino lo que él llama “el acontecimiento”. Si la ciudad fuera una obra de teatro, importa mucho más la obra que su escenografía.

Silva (2006) define la ciudad como el lugar del acontecimiento cultural y el escenario de un efecto imaginario. Para explicar su teoría, recurre a ejemplos como el de la construcción de un gran centro comercial. Al principio los habitantes irán a visitarlo por curiosidad, luego lo recorrerán de nuevo para comprarse algo y llegará el día en que vayan de noche para aprovechar que ahora el sector está iluminado hasta tarde. Así pasarán los días hasta que el centro comercial se vuelva una referencia del sector, un lugar de encuentro, de citas e intimidades, es decir, de acontecimientos.

Lefebvre (1970) también se refiere al acontecimiento en su libro *La revolución urbana*, aunque, contrario a lo que establece Silva (2006), no ocurre de manera literal. El filósofo francés habla de la calle como un lugar de encuentros, que a su vez posibilita nuevos encuentros. Para este autor todos los lugares —cafés, teatros, salas, restaurantes, cines— necesitan de la calle para existir. Por eso, esta es un lugar de acontecimientos, o mejor, tal como lo dice en su libro, “de movimiento y unión; donde se aprende y se vive; y donde hay desorden y caos” (Lefebvre, 1970, p.14).

Contrario a lo que plantea Lefebvre, consideramos que, aunque lo parezca, no es el “desorden” lo que prima en las calles de las grandes ciudades. Por el contrario, creemos que lo ocurre es tan solo el proceso natural de los habitantes que se acomodan, se adaptan e incluso se oponen al orden establecido. De cualquier manera, lo que hacen es resignificar, según su forma de habitar, cada uno de los espacios que usan. Lo que encontramos en las calles de Bogotá fue un orden emergente que responde a las necesidades, expectativas y deseos de los ciudadanos, que puede ser contrario, o no, al orden establecido.

Cuando visitamos el parque central de Fontibón confirmamos nuestra teoría del “orden emergente” o “nuevo orden” de la ciudad. Como las plazas más tradicionales de nuestro país, esta está delimitada por la alcaldía, el banco, la iglesia y varios establecimientos comerciales que se han ido acomodando a su alrededor. Sin embargo, pese a que el orden establecido en un principio era el de ubicar estas instituciones en el centro y conformar el barrio en el área circundante, las personas que utilizan el parque diariamente se apropiaron de él, lo ocuparon, lo resignificaron y le dieron un nuevo sentido.

Las personas que acuden a este parque saben que hay un lugar específico para comprar obleas, otro donde se encuentra el señor de los helados, el joven de la picada o la mujer que vende todo tipo de frutas. Allí están los esposos que alquilan carros a control remoto para que los niños paseen; hay un lugar para la lechona, la cerveza y los juegos del azar. El acuerdo es tácito. Aunque el pedazo de parque en el que se acomodan estas personas todos los días no les pertenece realmente, nadie más tiene intenciones de ocupar un lugar que no es suyo.

El fenómeno del que hablamos se explica con bastante facilidad desde el acontecimiento, al que nosotras concebimos como hechos que se desarrollan en la ciudad, pero que tienen la particularidad de estar cargados de significado. Estos acontecimientos empiezan a arraigarse

en la memoria individual y colectiva de los ciudadanos y empiezan a otorgarle nuevos sentidos a los espacios. Por eso, aunque el señor de los helados no es dueño de una parte del parque, el resto de los vendedores actúa como si lo fuera. Se trata de la apropiación como una nueva forma de aproximarse a la propiedad. Del espacio que empieza a “pertenecer” a partir del sentido de pertenencia. De los ciudadanos haciendo suya la ciudad.

En palabras de Lefebvre, la ciudad es una creación colectiva de los ciudadanos y por eso es imposible de “inmovilizar”. Para el autor, cuando las personas habitan la ciudad le confieren un carácter vivo. En su libro, *El derecho a la ciudad*, el filósofo francés determina que todos los habitantes urbanos tienen derecho a construirla, crearla y decidir sobre ella. Además, plantea que el espacio urbano supone encuentros, convergencia, reconocimiento, pero también confrontaciones ideológicas y políticas (Lefebvre, 1968).

Continuando con el ejemplo de Fontibón, pese a que hay un “orden emergente” dentro del parque y aunque también hay reglas entre vendedores que le confieren un espacio a cada uno de ellos, ninguno está exento de una confrontación. Uno de los relatos contenidos en el libro narra la historia de Marisol, una habitante de calle que peleó con palos, gritos e insultos por un trozo del parque. La mujer le gritaba a los vendedores que le permitieran poner lo que vendía en ese espacio y que su único deseo era “un pedazo de suelo para trabajar”.

Después de la confrontación entre Marisol y el resto de las personas del parque, vino la conciliación, que termina convirtiéndose en una nueva forma de planear la ciudad entre los agentes que interactúan con ella: “Puedes quedarte, pero no aquí, porque aquí está ella”.

Silva (2006) dice que los imaginarios urbanos pretenden captar la expresión del sentir colectivo y, por ende, carga con los sentimientos, los deseos, las fantasías y las manifestaciones de los ciudadanos: “La ciudad es un escenario del lenguaje, de evocaciones y sueños, de imágenes, de variadas escrituras” (Silva, 2006, p.12).

En palabras del sociólogo y profesor español Manuel Castells (1986), el espacio no es un “reflejo de la sociedad”, sino que termina por convertirse en “la sociedad misma”. Según el experto, esto ocurre porque las formas espaciales son producidas por la acción humana. El autor explica que, no solo las personas construyen los espacios, sino que los perciben y los conciben según sus propias formas de experimentarlos.

La ciudad está tan ligada a sus ciudadanos como ellos a la ciudad y cada uno, a su manera, incide en el otro. Tal como lo explica Silva (2006) los lugares físicos de la ciudad producen efectos simbólicos y, de la misma manera, las representaciones que se hacen del espacio urbano afectan y determinan sus usos y modifican la concepción del espacio por parte de las personas. Las ciudades se parecen a sus ciudadanos, o sea, a sus creadores.

Bogotá es inabarcable y por este motivo nuestro trabajo busca relatar fragmentos de una ciudad que es imposible de narrar en su totalidad. No solo por su extensión, por el gran número de espacios y acontecimientos que ocurren en ella, sino también porque, tal como lo indica Silva (2006) en *Imaginario Urbanos*, el espacio ya no es sólo real, sino también simulado. La ciudad tiene espacios de ficción como las vallas, la publicidad, los graffitis y el cine. Espacios en los que también ocurren cosas.

En el libro *Ciudad y diseño*, Juan Carlos Pérgolis (2000) habla sobre este carácter fragmentario de la ciudad e indica que ella, conformada a partir de espacios enlazados entre sí, puede explicarse según cada espacio por sí mismo, sin intentar pretender explicar la totalidad. Eso es lo que quisimos hacer, narrar los lugares desde su individualidad, a las personas desde los usos, a los espacios desde la relación habitada, sin que, necesariamente, lográramos la revelación final de la ciudad como un todo.

Para el autor argentino, la urbe se manifiesta a partir de esos fragmentos arbitrarios, que surgen de la participación de los ciudadanos. Él lo llama la “relación entre conductas-comportamientos y espacios fragmentados”. Lo más interesante de esta teoría es que Pérgolis considera que los comportamientos de los ciudadanos se fragmentaron antes de que se fragmentara la ciudad y que, por eso, la ciudad fragmentada no es la voluntad de diseño del espacio, sino una voluntad de diseño de la sociedad.

En este punto es importante mencionar que en una sociedad globalizada, como la actual, la fragmentación es inevitable. Por eso, existen múltiples fragmentaciones sobrepuestas que responden a las identidades digitales de la Modernidad. Estas rupturas pueden verse en los espacios urbanos y en las conductas que terminan por definir el uso de los mismos.

Basándonos en lo anterior, tomamos la decisión de que las historias respondieron a los espacios fragmentados y a las personas que los usan, pues intuíamos que las maneras de ser y estar dentro de la ciudad iban a revelar más sobre ella que cualquier otra dimensión que pudiéramos explorar dentro del espacio urbano, como las calles, los edificios o los monumentos.

Nuestras conclusiones sobre la ciudad como fundamento teórico son muchas. Primero, que la esta no puede separarse de sus ciudadanos, pues ambos están sujetos, y determinados, por la otra parte de la ecuación. Segundo, la ciudad está compuesta por espacios donde ocurren acontecimientos y estos, a su vez, responden a las necesidades, las expectativas, los deseos, los sueños y los imaginarios de los ciudadanos. Tercero, la relación habitada ha hecho que la ciudad no sea solo esa primera instancia que se planea, se ejecuta y se pone a disposición de las personas, sino que también es el producto de las formas en que ellas experimentan y modifican esos planes.

Cuarto, la ciudad no solo es un lugar sino también un texto, una imagen, una fantasmagoría en constante movimiento, incapaz de permanecer inmóvil, que se construye y se expande una y otra vez incesantemente. Quinto, que lo anterior es producto de la creación colectiva entre ciudadanos y que por eso es imposible “inmovilizar” o “detener” a las ciudades; las personas que viven en ellas les confieren un carácter vivo que las obliga a transformarse.

Sexto, que la ciudad es inabarcable y está compuesta por fragmentos que la vuelven posible. Por último, y quizás lo más importante para nuestra investigación, que la cotidianidad, las personas, los hechos aparentemente intrascendentes, pueden dar cuenta del espacio urbano, toda vez que las acciones humanas son, simultáneamente, el principio y el fin de las ciudades.

Capítulo 2. LA CIUDAD COMO NARRACIÓN EN FRAGMENTOS.

Durante las décadas de 1920 y 1930, Berenice Abbott, fotógrafa documental estadounidense, se dedicó a capturar cada vista, esquina, pared, personaje y grieta de Nueva York. La idea de la Modernidad invadió todo su trabajo, convirtiéndolo en el excepcional retrato del nuevo siglo.

Abbott escribió que hacer el retrato de una ciudad se convierte en el trabajo de una vida entera, porque la ciudad está cambiando constantemente. Por eso, ninguna foto es ni será suficiente.

Esta idea de la ciudad como ente incontenible —en una doble acepción: primero, porque se expande constantemente, está en movimiento y es fluida; segundo, porque no puede contenerse en un único relato— resulta fundamental para el desarrollo de nuestro trabajo. Al entender que todo lo que existe en la ciudad hace parte de su historia, también comprendemos que resulta prácticamente imposible capturarla dentro de una única narración. Por eso, los relatos de la ciudad y sus personajes deben ser contados en clave de esa misma idiosincrasia: fragmentaria, itinerante, desordenada, cambiante, inabarcable.

Las calles, los paisajes, los muros, el cuerpo físico de ladrillo, las hendiduras, el cemento hirviente, las alcantarillas humeantes, la riqueza, la pobreza, la vida de hombres y mujeres, la comedia y la tragedia; son todos fragmentos de un mismo relato. El de la ciudad que se reescribe a diario.

En *Bogotá Continua, Discontinua y Fragmentada*, el urbanista argentino Juan Carlos Pérgolis propone que “Bogotá es una ciudad que enlaza una secuencia de espacios que se explican a sí mismos sin intentar explicar una totalidad” (2000, p. 128). Esta es una ciudad que se compone de fracciones de diversa índole, que tienen sentido en su individualidad, pero cuyo significado adquiere un carácter más completo cuando se las entiende en clave del conjunto al que pertenecen.

En este punto es importante aclarar que para el desarrollo de nuestro trabajo fue esencial entender que contener toda la ciudad en un solo relato era realmente imposible —sin importar

que ese relato estuviese compuesto por múltiples partes—. Al hacerlo, fue evidente que la única forma en la que los objetivos podían cumplirse era hacer una narración a imagen y semejanza de la ciudad misma: llena de incoherencias, poblada por un legendario desorden, difícil de comprender, con pasadizos secretos, planos y contraplanos un tanto escurridizos.

Ahora bien, por otro lado surge la cuestión del significado de estos fragmentos de ciudad. Dichos pedazos de la urbe y de su vida no pueden comprenderse al margen del vínculo que los habitantes establecen con ellos. Es decir, de alguna u otra forma, la significación de los espacios urbanos está determinada por la forma en la que se relacionan las personas que viven y usan la ciudad.

Así, la significación de la plaza surge de su uso, como lo muestra la historia: la plaza con la pila, con el rollo y la picota, con el mercado, luego, a fines del siglo pasado, éste sale y el espacio se convierte en un parque, en el sitio de encuentro de una clase social que habita el centro de la ciudad, que vive en el marco de la plaza; una frase que expresa el referente significacional que surge del uso (Pérgolis, 2000, p. 127).

Los relatos del encuentro que se produce entre la ciudad y sus habitantes explican con mayor claridad el sentido de los espacios. Pérgolis (2000) habla de esta correspondencia y se refiere al relato como aquello que expresa y conduce al sentido.

Para el urbanista, “el sentido es el resultado final de una secuencia que empieza con la satisfacción de un deseo” (Pérgolis 2000, p. 127). Así, la ciudad comienza a tener sentido para sus habitantes en el momento en el que logra satisfacer sus aspiraciones. Y ese sentido se expresa en un acontecimiento que puede relatarse. De esta forma, el espacio urbano se transforma en el escenario para ese acontecimiento.

A pesar de que el capitalismo ha homogeneizado los deseos de los individuos, su forma puede aún diferenciarse de persona a persona. Así, en la medida en que cada uno de los habitantes de la ciudad tiene una manera de desear, que no es completamente igual a otra, el relato producto de la satisfacción de esas aspiraciones se compone de elementos fragmentarios que pueden parecer no guardar nexos entre sí. Sin embargo, al contarse en conjunto, esa relación empieza a revelarse.

Este vínculo es explicado por el sociólogo y urbanista español Jordi Borja (2003) como la prueba de que la ciudad existe en forma de encuentro de flujos. La ciudad es el lugar del cambio y de las rupturas. Borja también discute en torno al tema del sentido de la ciudad y de sus espacios. Para él, la cuestión del deseo se entiende como el estímulo de los sentidos. Por eso, cuando la ciudad se vuelve deseable para sus habitantes, es posible construir sus significaciones espaciales.

La ciudad sin estética no es ética; el urbanismo es algo más que una suma de recetas funcionales; la arquitectura urbana es un plus a la construcción. El plus es el sentido, el simbolismo, el placer, la emoción, lo que suscita una reacción sensual. La ciudad del deseo es la ciudad que se hace deseable y que estimula nuestros sentidos. Ser ciudadano es sentirse integrado física y simbólicamente en la ciudad como ente material y como sistema relacional (...) Se es ciudadano si los otros te ven y te reconocen como ciudadano (Borja, 2003, p. 28).

En este punto es importante resaltar uno de los planteamientos del español en *La ciudad conquistada* con respecto a la ciudad y su relación con la historia: “La ciudad es el nacimiento de la historia, el olvido del olvido, el espacio que contiene el tiempo, la espera con esperanza. Con la ciudad nace la historia, la historia como hazaña de la libertad” (Borja, 2003, p. 26).

Entendiendo que la historia se configura como una red de cambios y transformaciones constantes que llevan a la acción, no es difícil intuir que los deseos y sus relatos en la ciudad también cambian persistentemente.

Jordi Borja escribió sobre la transformación de los deseos, refiriéndose a la Barcelona del siglo XXI. Una ciudad diversa, sin puntas pero no redonda, en la que coexisten distintas realidades. No obstante, a diferencia del trabajo del español, el nuestro está desprovisto de toda pretensión comercial o “de venta” de la ciudad. El objetivo de narrar a Bogotá no es venderla ni exhibirla, sino comprenderla para poder habitarla.

Para lograrlo, es primordial hacer hincapié en las dimensiones internas que componen la ciudad. No se trata únicamente del espacio urbano como lugar físico en el que ocurre la

cotidianidad, sino de sus habitantes, quienes con su accionar, con los planos y contraplanos de su propia vida, articulan y logran dar sentido a la compleja realidad urbana.

Continuando en esta misma dirección, surge la siguiente cuestión: ¿Es la ciudad aquella que contiene los relatos o son los relatos quienes terminan por construir la ciudad? No hay una verdadera respuesta a esta pregunta, pues la relación que existe entre relatos y ciudad es indivisible, bidireccional y complementaria; los primeros no son posibles sin la segunda y viceversa.

Esta idea es expuesta por Borja (2003) así:

La ciudad es pasado apropiado por el presente y es la utopía como proyecto actual. Y el espacio es la suma de tiempos. Así como no hay comunidad sin memoria, tampoco hay ciudad sin proyecto de futuro. Sin memoria y sin futuro la ciudad es un fantasma y una decadencia. (...) La vida de la ciudad se manifiesta por medio del cambio, de la diferencia y del conflicto (p. 24-25).

En otras palabras, para el autor, la ciudad es el lugar en el que confluyen todos los tiempos —pasado, presente y futuro—. En tal sentido, esta se convierte en el espacio que hace posible escribir la historia. Sin pasado y sin una proyección al futuro, no es posible la existencia de la ciudad. Pero, ¿cómo se contiene el pasado o se hace un intento por el futuro? Por medio de la memoria. Y la memoria es inseparable del relato.

No hay ciudad sin memoria ni relatos, y al mismo tiempo, dicha memoria no puede construirse si no existe un lugar, ciertos lugares, en los que la gente pueda asentarse y hacer la vida; hacer el relato para dejar una huella o alguna señal de su presencia en la urbe.

Este planteamiento puede explicarse mejor con algunas de las ideas plasmadas en *Las Ciudades Invisibles* del escritor Ítalo Calvino. El autor italiano escribe:

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos (2005, p. 15).

Este conjunto de múltiples aristas y dimensiones que es la ciudad no puede existir entonces sin el relato que deja constancia de su complejidad y de todo aquello que es posible en tanto existe la urbe. Así pues, narrar la ciudad se convierte en un intento por exponer la multidimensionalidad que implica el acontecimiento de habitarla. Y solo allí, en el relato urbano, existe la oportunidad de comprender lo que esto último significa.

Por otro lado, y teniendo en cuenta que la ciudad se escribe, reescribe, rompe y reinventa en sus procesos espontáneos, consideramos que la mejor forma de narrarla es a través de la crónica.

El oficio periodístico ha tratado, por distintos medios, contar la ciudad. En ese intento, las líneas entre periodismo y literatura; realidad y ficción, se han hecho cada vez menos gruesas, dando lugar a géneros como la crónica. Una suerte de “zona gris” en la que el periodismo se hace más amigo de la prosa y el romance. El escritor Juan Villoro lo explica así: “Estímulo y límite, el periodismo puede ser visto desde la literatura como el boxeo de sombra que permitió a Hemingway subir al ring, pero también como tumba de la ficción” (2006, p.2).

La crónica, en el ecosistema de escritura y narración periodística cobra un símbolo complejo, que el periodista mexicano bautizó bajo el nombre de “ornitorrinco de la prosa”.

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos (...); del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona (Villoro, 2006, p. 2).

La magia de la crónica como género híbrido del periodismo radica en su balance para utilizar cada uno de los recursos sin excederse. “La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser” (Villoro, 2006, p. 2).

Asimismo, al utilizar los elementos de la narrativa, la crónica tiene la facilidad de tomar los hechos, volverlos imágenes altamente detalladas para el lector y así hacer que se tornen verosímiles en el marco de su experiencia. El lector es ciego y la crónica le permite ver.

Otro aspecto propio de la crónica que le da la posibilidad de adaptarse perfectamente a la narración de ciudad es la contingencia de la subjetividad. El cronista se transforma en testigo de acontecimientos y en ese momento, como lo expone Villoro (2006), sus percepciones, anhelos y nervios atraviesan el relato, y lo llevan a la “dimensión de la eventualidad”. Para explicarlo, el periodista expone el ejemplo de la novela *Rashomón*, de Akutagawa, que pone en juego y problematiza las muchas versiones que puede generar un mismo suceso al ser presenciado por distintos ojos.

El impulso capital de la crónica, dice Villoro, es el de darle voz a los demás. Sin embargo, para nuestro trabajo, el estímulo esencial se trató más de escuchar esas voces preexistentes, tomarlas prestadas y llevarlas a un relato restituído. Solo así sería probable contar las memorias individuales y colectivas que componen la diversidad de la ciudad.

Finalmente, habrá quien pueda preguntarse ¿por qué la crónica en lugar del reportaje? La respuesta puede hallarse en una sola frase del escritor argentino Martín Caparrós:

Es confusa la frontera entre los dos. Si es necesario definir lo que diferencia la crónica del reportaje pensaría en la primera persona o en un tono que remita a la primera persona –aunque no se esté diciendo ‘yo’ –, en un tono que de alguna manera incluya más explícitamente la experiencia y la mirada del autor del trabajo (2016).

En este punto es interesante pensar de qué maneras y valiéndose de qué elementos, el periodismo ha tratado de narrar lo que ocurre en la ciudad. Cómo, este quehacer, ha pretendido contar lo incontable; contener lo que no puede contenerse.

Siguiendo esta misma dirección, cabe resaltar que el desarrollo de nuestro proyecto resultaba realmente imposible sin leer a algunos de los grandes cronistas, pues este sería un insumo esencial para tomar las decisiones que guiarían la escritura del producto final.

Las crónicas del libro están inevitablemente nutridas por la lectura que hicimos de los expertos. Esto ya lo advirtió el polaco Ryszard Kapuściński cuando en *Los cinco sentidos del periodista* escribió: “Por cada página escrita, cien leídas”. Quizá no fueron cien páginas, pero las piezas de grandes escritores sirvieron, sin la menor duda, para encaminar la escritura propia.

Crónicas como *El rastro en los huesos* (2007); *Una historia sencilla* (2013); *Filipinas, un viaje al otro lado del mundo* (2013), o *Diario de Alcalá* (2013), todas de la argentina Leila Guerriero, son importantes toda vez que sirven para comprender la creación de imágenes poderosas en pocas líneas. La autora tiene una gran habilidad para hacerlo.

En *Diario de Alcalá* escribe: “Haití tiene una sola cama. Es oscuro, caliente, pequeño, con una ventana cuyo postigo solo se mantiene abierto si se lo aprisiona con la puerta del armario en el que hay tres perchas y una manta” (2013). No es necesario un párrafo entero de descripciones muy minuciosas para hacer que el lector se imagine el lugar del que habla y las sensaciones que produce. Basta con elegir las palabras precisas para lograrlo.

Igualmente, Guerriero tiene la gran capacidad de “resumir” en pocas palabras largos lapsos sin dar la impresión de que hace falta algo: “Mayo de 2012, medianoche, más de cuarenta horas de viaje desde Buenos Aires pasando por Río de Janeiro y Dubai, y esto no parece un lugar al otro lado del mundo” (2013).

De la periodista también vale la pena rescatar perfiles como *Buscando a Nicanor* (2023); *No será, ya no* (2014), o *Dorothea Muhr: vivir la vida breve* (2016). En ellos, la cuidadosa construcción de diálogos y pequeñas escenas contribuyen no solo al dinamismo del relato, sino a la profundidad de los personajes. Basta con un par de diálogos cortos para deducir las características de su intimidad y así edificar sus dimensiones y complejidades:

—Pasá. ¿No tenés problemas con los gatos? Tenemos catorce.

La mujer menuda saluda y desaparece. La mujer olímpica ve el grabador y dice:

—Juan siempre decía: “Sin grabador”. A mí no me molesta. Ahora lo van a traducir al turco. Pobre Juan.

—¿Por qué “pobre”?

—Querida, ¿vos sabés turco? Una traducción así no se puede controlar. (Guerriero, 2016, *Dorothea Muhr: vivir la vida breve*).

Por otro lado, está el ejemplo de Elena Poniatowska. La escritora francesa fue un referente especial porque sus formas y lenguajes abren la puerta hacia distintas miradas que permiten la expansión del relato escrito. Sensaciones, gritos, tonos, emociones, voces, olores, colores: todos forman parte de un mismo paisaje narrativo que se conforma palabra a palabra.

Poniatowska usa la crónica como una forma de explicar un pedacito del mundo que, simultáneamente, resulta ser un mundo en sí mismo. Es la vida en una crónica. En *¿Le muevo la panza?* nos encontramos con las voces de varios niños que trabajan y venden distintas mercancías en México. La autora logra, a través de los gritos de esos niños, contar una historia de inicio a fin. Al mismo tiempo, el juego con su propia voz establece los paralelismos y divergencias de dos realidades que se encuentran casi por obra y gracia del destino. Es esa construcción del sujeto íntimo a partir de la diferenciación, pero también del acercamiento entre el “yo” y el “otro”, la que resultó fundamental para el producto final.

¿Le muevo la panza? ¡Ande, cómpreme el último cachito para que se vaya a Europa, aunque no me lleve! ¿Grasa joven, chicles, dulces, chocolates, cacahuates? (...) Así, a puro pregunte y pregunte se les va la infancia. Van por las calles, sus ojos hechos una atroz interrogación. A veces suplican, a veces también se vuelven mendigos. A veces. la recochina vida los apachurra en la esquina (Poniatowska, 1978).

Ese carácter camaleónico del relato también quisimos adoptarlo en las historias, trayendo a las escenas las voces y sentires de los personajes que las protagonizan. Otro aspecto que incorporamos a la narración de *Bogotá en mil pedazos* es la idiosincrasia social e histórica. Es el testimonio y la memoria de las realidades cotidianas que, al escribirse, devienen, prácticamente, en una denuncia social. Crónicas como *Massacre in México* (1975), *Vida y muerte de Jesusa* (1994) y *Amanecer en el Zócalo* (2007) dan cuenta de ello.

Otras piezas, de distintos autores, como *Alejandro Guerrero, el reportero* de Luis Felipe Gamarra; *El colombiano más bajito* de Andrés Sanín; *Acapulco Kids* de Alejandro Almazán; *Joseph Stiglitz. Un Nobel de Economía detiene el tiempo* de Diego Fonseca; *Un día en la vida de Pepita la Pistolera* de Cristian Alarcón; *El mago mando* de Leila Guerriero; *Retrato de un perdedor* de Alberto Salcedo Ramos; *Pollita en fuga* de Josefina Licitra, y tantas otras

cuya lectura fue tan necesaria como enriquecedora, también pueden hallarse entre las líneas de *Bogotá en mil pedazos*. La forma de obrar y maniobrar con las frases, las palabras elegidas, la entrelínea del relato, los silencios, los diálogos: todos aspectos fundamentales para poder narrar aquello que tuvo la osadía de acontecer.

Pero sin duda, la influencia más relevante para nuestro trabajo y para las historias del libro fue la del periodista y escritor argentino Martín Caparrós, un ícono del periodismo latinoamericano. El autor es probablemente una de las plumas fundamentales para comprender las cuestiones de la forma y el fondo del oficio periodístico. Se trata de un maestro del lenguaje, un reportero audaz y sensible, un creador de imágenes como pocos, y quizá lo que todo cronista aspira a ser.

De Caparrós hay que decir que es un periodista incómodo y un escritor que no se conforma con hacer un simple retrato de la realidad. Sus crónicas, reportajes y perfiles están profundamente atravesados por su visión particular del mundo, sus convicciones, sus posiciones morales, sus devociones y aversiones. Por eso, el de Caparrós es un periodismo que no responde ni se pone a merced de lo inmediato, sino que abre un espacio para reflexionar. Sergio Alzate (2023) lo explica así:

No es un contenido inmediatista: es una colección de textos que nos permitirán mirar hacia atrás para comprendernos mejor cuando ya no existamos, cuando otros sean los jueces y verdugos de nuestras acciones presentes.

Quizá fue este el aspecto que, con mayor pretensión, quisimos emular en nuestra narración: la sensibilidad para ver y contar el mundo. Esta característica se traduce en una gran habilidad para crear imágenes que llevan al lector al lugar de los hechos, construir inicios y finales contundentes que inviten a la introspección y aprovechar la magia en las palabras para contar lo incontable.

Sus obras *Ñamérica* y *Lacrónica* se convirtieron en el mapa de ruta de nuestro trabajo. Esta frase lo ilustra con claridad: “Esa es la ventaja del cronista: que a diferencia de otros periodistas, no sabe lo que busca”. O esta, en la que concuerda con Poniatowska: “Sé que me interesa buscar en cada hecho aquello que puede sintetizar el mundo”.

De Caparrós no solo intentamos acoger lo magnífico de su prosa, sino el misterio de un género periodístico que en su rareza logra narrar lo que a primera vista puede parecer inefable. La crónica permite escribir en el lugar, *in situ*. Allí se encuentra el encanto de lo cronológico: que el tiempo se vuelve juego y aunque siempre presente, se le puede invertir o hacer elipsis para evocar el recuerdo: “La palabra no muestra: construye, evoca, reflexiona, sugiere. Esa, que parece su debilidad, es su ventaja” (Caparrós, 2020).

La crónica hace posible la ciudad, pero la ciudad al mismo tiempo es el origen y escenario de la crónica. Ambas se gestan en el marco de un vínculo de codependencia y mutuo enriquecimiento.

Teniendo en cuenta lo anterior, llegamos a la determinación de que la crónica es como la ciudad misma. Se trata, según lo expuesto por Villoro (2006), de un género que se transforma constantemente, toda vez que toma elementos de otros géneros periodísticos y narrativos con el fin de construir imágenes de la realidad. Igualmente, la ciudad aparece como un cúmulo complejo de voces, lenguajes y relatos que se unen para hacer posible el espacio urbano.

En *El mundo de hoy*, el periodista polaco Ryszard Kapuściński —reconocido por sus crónicas de viaje— escribe sobre la labor del cronista y hace énfasis en la relevancia de poder construir imágenes fidedignas de los hechos:

Todo el lado humanista de nuestra escritura de reporteros radica en el esfuerzo de transmitir la imagen del mundo auténtica, verdadera, y no una colección de estereotipos. Es una de las misiones que tiene encomendada la literatura (2008, p. 54).

No hay manera de construir esa representación legítima y verosímil de la realidad sin las voces de los protagonistas. Un ejemplo claro de ello es *Hiroshima* (2009), una crónica del escritor estadounidense John Hersey. En su libro, el autor demostró cómo la crónica periodística puede tomar la voz de los personajes y documentar eventos de manera poderosa utilizando los recursos de la literatura y el periodismo.

Por otro lado, y retomando el tema de la memoria, decimos que el recuerdo se convierte en elemento importante de la construcción del relato en la ciudad. En este punto es interesante pensar en el trabajo de Walter Benjamin y sus recuerdos de la niñez al interior de la ciudad.

El ensayista alemán abre su libro *Infancia en Berlín hacia 1900*, diciendo: “Importa poco no saber orientarse en la ciudad, Perderse, en cambio, (...) requiere aprendizaje” (1982, p. 15).

Perderse en la ciudad obliga a quien lo hace a desarrollar una serie de herramientas que le permiten regresar a los lugares en los que se extravió. En ese ejercicio, el relato surge y se posiciona como un elemento imprescindible para el conocimiento de la urbe que se habita. En este contexto, la ciudad en sí misma se convierte en un personaje que, de una forma u otra, es capaz de dejar pistas, rastros, huellas, para que un narrador ávido pueda recogerlas y volverlas historia:

Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de la ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarse las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte (Benjamin, 1982, p. 15).

De cierta forma, cuando se entiende y se vive a la ciudad como una suerte de laberinto en el que hay que permitirse el extravío, la urbe se convierte en una especie de rompecabezas que debe armarse. Y la única manera de hacerlo es hallando los fragmentos que lo componen.

Benjamin (1982) logra, de esta forma, construir una ciudad a partir de los recuerdos fragmentarios de su infancia en Berlín. Al ponerlos juntos como parte de un todo más grande, cada uno de esos trozos cobra su verdadero sentido. Así pues, la ciudad se vuelve posible en la realización de su relato; en la conformación de un conjunto urbano formado por sus partes diversas y caóticas.

Esta idea puede ser claramente ejemplificada con el trabajo del escritor Ítalo Calvino en *Las Ciudades Invisibles*. En este libro, el autor italiano crea una colección de descripciones de ciudades ficticias que son contadas por el viajero Marco Polo a Kublai Kan, el rey de los tártaros.

Este resulta un bellissimo trabajo en el que el autor nos demuestra que las ciudades invisibles llevan ese nombre porque son tan similares a nuestra propia ciudad, que las hemos olvidado. Las hemos dejado de ver. Por eso, narrar la ciudad hace que esta se vuelva real, se vuelva posible. Su trabajo es importante para el desarrollo del nuestro porque nos enseña que sin el

relato, la ciudad es imposible. Y esa posibilidad se gesta, justamente, en el recuerdo de lo urbano.

Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, surcado a su vez cada segmento por raspaduras, muescas, incisiones, cañonazos (Calvino, 2005, p.11).

Ahora bien, todos los temas que se han tratado con anterioridad en este apartado —la ciudad inabarcable que debe narrarse en fragmentos, la memoria, los recuerdos, los deseos manifestados en forma de relato urbano, las relaciones que establecen los habitantes con la ciudad y la posibilidad de existencia que se gesta en las historias— debieron ser aterrizados al contexto espacial de este proyecto: Bogotá. Para hacerlo, nos remitimos a los grandes cronistas que han relatado esta ciudad.

Primero, un poco de contexto. En *Bogotá desde los márgenes*, Ben Johnson (2013) explica que durante la década de los veinte, las masas empezaron a llegar a la capital de Colombia en busca de trabajo como parte del fenómeno de la urbanización. Decenas de miles de personas migraron desde las zonas rurales y en ese proceso cambiaron por completo y para siempre el rostro que hasta entonces se conocía de la ciudad. En el marco de estas transformaciones fue posible el surgimiento y posicionamiento de un nuevo género periodístico que ya estaba consolidado en otras ciudades de América Latina: la crónica.

La crónica permitió que los periodistas se adentraran en la ciudad para dar una visión de cómo estaba cambiando la vida cotidiana. La labor del cronista era esencialmente literaria: imaginar una nueva ciudad cuyos contornos apenas tomaban forma en contraste con la vieja urbe (Johnson, 2013).

Dos de los mayores representantes de la crónica bogotana entre los años treinta y cuarenta fueron José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964) y José Joaquín Jiménez (1911-1946), quien solía firmar como Ximénez.

La mayor parte de las crónicas de Ximenez fueron publicadas en *El Tiempo* entre 1932 y 1945. El periodista se encargó de llevar a sus lectores en viajes —que rozaban el voyeurismo— por los fondos más bajos de Bogotá, en donde examinó cada detalle:

Letreritos menudos, escritos a lápiz sobre la epidermis del cemento. Sentencias. Versos románticos. Parrafadas de filosofías. Oraciones. Súplicas. Blasfemias y vulgaridades. El calabozo es un libro cerrado, que contiene la sabiduría del bajo fondo, texto de vicios y pecados, catálogo de los 7 males. Dioselina es un estado de alma de calabozos (Jimenez, 1996, p. 95).

En obras como *Noticia de la calle del romance*, *Historia del limpiabotas*, *Nepomuceno Guerrero: Tarzán colombiano*, *Vulgar y sentimental historia de la hampona Bárbara Jiménez*, *Una escena de Chicago en pleno centro de la ciudad* o *Relato de Guillermo Guzmán y de Obia*, es posible apreciar con gran claridad el estilo característico del relato de Ximénez. Su estilo se basó en las experiencias reales de las clases trabajadoras, para luego convertirlas, por medio de la escritura, en aventuras exuberantes e incluso inverosímiles.

Una de las características más prominentes de sus piezas fue siempre volver extraordinario lo que a simple vista podría parecer ordinario: “Él se imaginó a Bogotá como un espacio donde la modernidad ya estaba operando con plena fuerza” (Johnson, 2013).

Por medio de su escritura, Ximénez transformó la modernidad que tenía lugar en la ciudad en una suerte de obra de teatro en la que los espacios populares como Las Cruces, el Barrio Egipto, la Plaza de la Perseverancia, e incluso las calles escondidas, oscuras, revueltas y sucias eran los protagonistas, y no la Plaza de Bolívar o la Calle Real.

La crónica bogotana de Ximénez se acerca a las de nuestro trabajo en ese aspecto: lograr que el periodista afine los sentidos para identificar, en los pormenores de lo cotidiano, un relato digno de ser contado. Sin embargo, el autor también es recordado porque la amplitud poética de su prosa pronto superó la realidad y arrastró su crónica hacia el espectro de la ficción:

Ximénez es recordado por inventar dos personajes: *Rascamuelas*, un gánster extravagante, “un apache internacional”, que de alguna manera siempre lograba eludir a la policía, y *Rodrigo de Arce*, un poeta cuyos versos lúgubres seguían apareciendo en las notas de suicidio de los trabajadores que saltaron en el Salto del Tequendama, y que Ximénez publicaba en sus crónicas sobre los suicidas (Johnson, 2013).

Lejos de querer escribir en el espectro de la fantasía, las historias de este proyecto pretendieron ser el retrato más fidedigno posible de lo que nuestros sentidos captaron en cada una de las salidas de campo. Y en ese proceso, fue evidente que existe suficiente ficción en la realidad.

Por otro lado, está el caso de Osorio Lizarazo, quien también escribió sobre las vivencias de las clases populares pero desde un extremo completamente opuesto al de Ximénez. Dice Johnson (2023) que para él la modernidad, lejos de ser una obra de teatro merecedora de observación y ovación, esta era un “*shock* traumático”. Por este motivo, sus crónicas tuvieron el propósito de “registrar el dolor de los hombres del pueblo” (2013).

Si Ximénez convirtió los barrios populares en escenarios de una absurda obra teatral, Osorio Lizarazo los convirtió en laboratorios donde tenían lugar experimentos brutales sobre los cuerpos de los individuos y sobre el cuerpo social como un todo (Johnson, 2013).

Una de sus obras más conocidas es *El día del odio*, una novela construida a partir de hechos reales que constituye para muchos un texto literario y periodístico indispensable para comprender los hechos de El Bogotazo y la Rebelión del 9 de abril. En ella, convierte constantemente a las multitudes en una masa indiferenciada. Describe a un grupo de habitantes de la calle como un “montón de carne”:

Por la noche se reunía con otros, aceptaba que lo castigaran por la simple expansión de su brutalidad, y acababa por formar con ellos un montón de carne amoratada en el hueco de un portón. Se metían las manos en los sobacos para aprisionar el calorcillo y sabían enroscarse para protegerse unos con otros (Osorio Lizarazo, 2016, p. 104).

En otras ocasiones compara a las clases trabajadoras explotadas por la modernidad con las formas menos nobles de vida animal, refiriéndose a la masa como “gusanos en una cloaca”.

Los relatos de *Bogotá en mil pedazos* siempre tuvieron como propósito humanizar a estos habitantes urbanos que de una u otra forma se han convertido en el paisaje de muchos. De modo que alejándose de la deshumanizante imaginación de Osorio Lizarazo, las crónicas escritas en nuestro proyecto quisieron darle un rostro a esas voces olvidadas para devolverles su derecho al deseo, al reclamo, a la esperanza. Todos personajes del común, pero que en su

capacidad de cargar con la historia de otros cientos, escondían lo extraordinario. Y ese factor fue el que marcó la pauta para hallar los fragmentos de este rompecabezas.

Por otro lado, está el caso de Antonio Morales Riveira. Antropólogo, periodista e investigador colombiano que ha retratado a Bogotá desde un íntimo y particular conocimiento que solo puede adquirirse en sus noches desordenadas, en el gozo de sus calles apretadas y en la dinámica de las palabras que se usan en un intento por describirla. En el prólogo de *Textos bogotanos: elogio de la altura*, Rafael Baena (2014) explica que si bien para estudiar y comprender a Bogotá como un fenómeno en sí misma se puede recurrir a expertos en distintas áreas del conocimiento, la mirada del antropólogo cronista —refiriéndose a Antonio Morales— sea quizá la única existente y posible para interpretar una megalópolis en la que coinciden tantas y diversas realidades:

(...) nadie como un antropólogo cronista para interpretar una megalópolis que guarda dentro de sus límites desde realidades étnicas equivalentes a las de La Paz hasta aberraciones consumistas copiadas del Manhattan más sofisticado, pasando por bailaderos similares a los de San Juan y restaurantes con ínfulas parisinas, una sopa cósmica y tropical de calidades variopintas que requiere ojos bien entrenados y esa destreza narrativa que alguna vez cierto galardonado escritor describiera, apropiándose de un término beisbolero, como “brazo caliente” (Baena, 2014, p. 13).

En esta obra, Morales explora la ciudad haciendo un recorrido por los lugares de la urbe que han sido relegados de los medios masivos por estar relacionados con “los pobres”, o cuya única aparición en estos es cuando están vinculados con hechos de crónica roja. Es en este punto en el que las crónicas de *Bogotá en mil pedazos* más se acercan a las de Antonio Morales: en el recuerdo y conocimiento de la existencia de personajes normalmente anónimos que por distintos motivos han sido condenados a la invisibilidad.

De la obra de Antonio Morales también vale la pena rescatar su capacidad narrativa de la constitución de la ciudad y cómo logra, de manera muy simpática, construir una ficción histórica que lleva al lector hasta el origen de la urbe para, a partir de allí, construir el resto de sus crónicas.

En relatos como *Arte Callejero*, *El cuarto de San Alejo* o *Biblioteca Nacional*, Morales logra con gran habilidad reconstruir lugares en pocas líneas. Esta, sin duda, también fue una característica que las crónicas de nuestro trabajo pretendieron adoptar.

Finalmente, consideramos pertinente traer a colación el trabajo de Rafael Chaparro Madieto. En *Hogar de nadie: la ciudad de Rafael Chaparro Madieto*, Laura Marín (2017) ahonda en los vínculos y fronteras entre periodismo y literatura a través de la obra del escritor colombiano. Para ello se analizan profusamente cuatro de sus libros: *Un poco triste pero más feliz que los demás*, *Zoológicos urbanos*, *Siempre es saludable perder sangre*, y *El pájaro Speed*. A partir de los textos, Marín (2017) explica cómo la propuesta narrativa de Chaparro Madieto ha servido de vehículo de reflexiones literarias en torno a su forma de narrar la ciudad, pues su novela representa la paradoja y la ambivalencia de la urbe: “se enseña como un ícono de transformación, de utopía metropolitana y modernización social y económica. Por otra parte, surge como símbolo del desorden y del caos” (Marín, 2017, p. 46).

Este texto comprende a la ciudad como un escenario compuesto por diversos personajes, historias y lenguajes que la configuran como una esfera de doble instancia: una geográfica y física; y otra, narrativa, que surge de las comprensiones y cosmovisiones de quienes la habitan y que termina por determinar el imaginario colectivo de la ciudad. También reconoce que la crónica, como género periodístico, no puede estudiarse sólo desde la obra escrita, sino que debe hacerse desde los personajes que le dan vida y su incidencia en la cultura popular.

Después del acercamiento a algunos cronistas que también tuvieron como objeto a Bogotá, surgen los siguientes interrogantes: ¿cómo traer estos relatos a la actualidad?, ¿cómo apropiarnos de ciertos lenguajes y formas específicas que ya han sido utilizadas?, ¿cómo escribir crónicas historias que se ajusten a la Bogotá de hoy?

Debíamos lograr, con toda la contundencia, un tránsito hacia un modo contemporáneo de contar los fragmentos de la ciudad. No solamente porque era necesario aterrizar las narraciones en la actualidad, sino porque había cosas que no podían ser contadas en palabras. Aunque la escritura sea infinita, fue necesario acudir a otros formatos, a otros lenguajes que alimentaran el relato escrito porque sólo así era posible atrapar todos los pedazos: ¿cómo poder mostrar las “notas al pie” de cada historia?

El querer mostrar a los protagonistas, sus rostros, sus manos llenas de arrugas y surcos, junto con la necesidad de que el relato también permitiese escuchar el tono de sus voces y los ruidos de sus mundos, fueron el empujón para que nuestro trabajo pudiera transitar hacia el universo de lo transmedia. Un referente para hacerlo fueron los trabajos *Lo que fuimos* (2018) y *Conectados* (2019) del profesor Germán Ortigón.

En el primero, el autor retrata lo que ha sido la guerra en Colombia desde una perspectiva diferente: la de los objetos. A través de una serie de fotografías, Ortegon da cuenta de lo que ha sido el conflicto en el país sin necesidad de acudir a las imágenes de la tragedia que a menudo caen en la revictimización de los protagonistas. Su trabajo pretende que cada espectador construya una reflexión sobre los hechos a partir de una mirada que trata de alejarse de la forma en la que tradicionalmente han sido tratados los procesos de post-conflicto latinoamericanos. Esta forma de narrar a partir de objetos no solo resulta bellísima, sino que permite explorar un nuevo nivel de abstracción de la historias.

El segundo se trata de una serie de 48 capítulos-cápsula —de no más de cuatro minutos cada uno— del género ficción-suspenso. En estas piezas audiovisuales se exploran todo tipo de temas relacionados con la ciudadanía: los valores, la violencia, el maltrato, la reconciliación y la justicia, entre otros. De este trabajo tomamos la inspiración para crear las piezas que acompañan la expansión del relato escrito en la página web.

De este modo, fue imperativo volcar la mirada hacia una materialidad que nos diera la oportunidad de narrar la ciudad sin necesariamente etiquetarla, enfrascarla o contenerla en un molde, pues resulta insensato pensar que existe *una* ciudad o que esta puede volverse en *un único* relato.

Capítulo 3. LA CIUDAD EXPANDIDA.

La decisión de que este trabajo tuviera un carácter transmedia responde principalmente a las siguientes razones: en primer lugar, una investigación sobre la ciudad, que ya definimos como infinita, inabarcable, cambiante e imposible de “inmovilizar” o “detener”, no puede sino volcarse hacia una materialidad que nos permita contar la urbe sin contenerla, es decir, narrar la ciudad sin convertirla en un único relato.

En segundo lugar, también tiene que ver con las nuevas formas de contar, que han surgido como respuesta a la revolución tecnológica, industrial y cultural, y que han permitido que las historias les lleguen a los espectadores desde todos los medios y las materialidades posibles. Henry Jenkins, el profesor estadounidense que introdujo el término de Narrativa Transmedia por primera vez, explica que nos encontramos en la era de “convergencia de medios”, una época que implica que ahora los contenidos viajen, inevitablemente, en el flujo de diferentes canales (Jenkins, 2006).

Según el profesor estadounidense, este mundo de la convergencia entre los medios ha creado una dinámica en la que “cada historia importante se cuenta, todas las marcas se venden y cada uno de los consumidores es seducido a través de múltiples plataformas de medios” (Jenkins, 2006, p.12).

Sin embargo, habría que hacer una distinción entre los actores que estudia Jenkins en su trabajo y los de nuestra propia investigación. Para el autor de *Convergence Culture: donde los viejos y nuevos medios se chocan*, en la era de la narrativa transmedia los medios compiten dentro de un sistema económico y los consumidores son fundamentales en el desarrollo de esta nueva “cultura participativa” (Jenkins, 2006).

El profesor explica que las “audiencias” o los “consumidores” están viajando constantemente entre plataformas, ingresando y saliendo de mundos disímiles en una suerte de “comportamiento migratorio”. Esto les permite ir y venir desde y hacia cualquier lugar. También, asegura que esta migración responde a la necesidad de las personas de encontrar el tipo de experiencias que desean y que los “consumidores” son partícipes de la narración y

están invitados a hacer conexiones entre contenido disperso, historias discontinuas y líneas inconexas que mantienen una estrecha relación.

En nuestro caso, es importante partir de la noción de “audiencias” y “consumidores” para aterrizar en el concepto de “ciudadanos”. Por un lado, al igual que los “consumidores” estudiados por Jenkins, los ciudadanos tienen un comportamiento migratorio dentro de la ciudad. Se mudan según el lugar en el que trabajan, toman un bus desde su casa a la universidad o desde la universidad al centro comercial, mueven su puesto de arepas o jugos de naranja según les vaya mejor o peor en las ventas y hacen recorridos hasta la plaza para elevar un reclamo al gobierno de turno. En términos generales, se mueven dentro del espacio urbano según sus deseos y aspiraciones.

También, al igual que los “consumidores”, los “ciudadanos” participan activamente de la narración, pero esta no se remite a la escritura de historias dentro de universos narrativos que se han convertido en una mina de oro para la industria del entretenimiento. Mientras las reglas del mercado cultural buscan formas de expandir estos universos para fidelizar a sus consumidores y aumentar sus ganancias, los ciudadanos transforman y resignifican la ciudad por ellos mismos, y casi sin saberlo. A diferencia de los consumidores, los ciudadanos están inmersos en este universo narrativo de facto, inconsciente y automáticamente.

Ahora bien, pese a sus similitudes con los consumidores, el ciudadano, como actor de un universo narrativo existente como lo es la ciudad, está sujeto a muchas otras cuestiones intrínsecas del habitar urbano. En la urbe los ciudadanos ejercen sus derechos, expresan sus diferencias, libran sus batallas. Allí hay alegrías, luchas, sueños, debates, deseos, reclamos y disputas entre diferentes relaciones de poder. Tal como lo plantea el filósofo francés Henri Lefebvre en su investigación sobre el *Derecho a la ciudad*, el espacio urbano supone encuentros, convergencia, reconocimiento, pero también confrontaciones ideológicas y políticas (Lefebvre, 1968).

Por esta razón, es importante explicar que cuando tomamos la decisión de volcar esta investigación hacia la transmedia, no lo hicimos pensando en las “audiencias” o los “consumidores”, sino en los “ciudadanos”. Las historias que surgieron de nuestro andar por la calle, nuestras búsquedas en los espacios urbanos y las largas conversaciones con la gente, no están narradas en la lógica expansiva del mercado, sino bajo la premisa de que la ciudad y la

relación habitada entre los ciudadanos y Bogotá también se expande y está hecha de fragmentos.

El universo narrativo de Bogotá desborda y rompe el mero consumo. Se trata de la vida siendo posible en diferentes medios y canales; de los fragmentos que la componen; de las conexiones que se hacen entre los espacios, los anhelos y las disputas de quienes la habitan. En palabras del teórico Carlos Scolari, no tiene tanto que ver con el “producto”, sino con los “procesos de intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrollan en un entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectados” (Scolari, 2008, p.106).

Inicialmente, las historias estaban pensadas para ocupar las páginas de un libro. Sin embargo, al entender la ciudad como un universo expansivo, tomamos la decisión de que el proyecto también lo fuera. Al hablar de la expansión de los medios es necesario pasar, por lo menos, por tres de sus categorías. Esto con el fin de explicar porqué este trabajo es catalogado como un “universo transmedia” y no como un abordaje hipertextual, multimedial o hipermedial.

La hipertextualidad se refiere a las estructuras textuales no secuenciales. Esta dimensión fue introducida por primera vez por el ingeniero del Massachusetts Institute of Technology (MIT), Vannevar Bush, poco después de la Primera Guerra Mundial. Para entonces, el investigador sabía que la producción textual se expandía a un ritmo superior a la capacidad humana de comprenderla y por eso imaginó una máquina capaz de crear redes de textos interconectados. Después de Bush, el experto en tecnología Ted Nelson lo llamó “hipertexto” y lo definió como la posibilidad de crear estructuras complejas y ramificaciones a partir de textos (Scolari, 2008, p. 79).

Por otro lado, la multimedia tiene que ver con que múltiples medios sirvan para transmitir o presentar todo tipo de información, que en ocasiones puede ser reiterativa. Según el arquitecto Nicholas Negroponte, citado por (Scolari, 2008) la multimedia tiene que ver con la “convergencia de todo tipo de información en un único soporte: imágenes, sonidos, palabras... todo puede ser reducido a una masa de ceros y unos”. Esto quiere decir que la digitalización ha permitido que los bits —códigos de ceros y unos— puedan expresarse a través de todos los medios y los lenguajes posibles.

En su libro *Hipermediaciones*, Scolari le agrega a la definición de Negroponte una nota fundamental y es que la multimedia “realza la experiencia”. Esto porque permite que las personas interactúen con textualidades complejas, donde se cruzan y combinan diferentes medios y lenguajes.

La hipermedia es, quizás, la dimensión más difícil de entender, porque en ella confluyen las dos categorías anteriores. Por esta razón, es definida por Scolari como “la suma de hipertexto más multimedia”, donde los elementos son capaces de crear enlaces no lineales (Scolari, 2008, p.106). Para él se trata de superar los objetos, los productos y los medios y empezar a entender los procesos de intercambio, de producción y de consumo simbólico. Este término no sólo hace referencia a la presencia de más medios y sujetos involucrados, sino a la posibilidad de que un sinfín de textualidades se articulen dentro del ecosistema mediático (Scolari, 2008).

La finalidad de explicar estas categorías es argumentar el porqué nuestro proyecto tiene un poco de todas, pero, pese a eso, se ubica en una dimensión totalmente distinta. Nuestro libro expandido y nuestra página web tienen algo de hipertextual porque cada uno de los relatos es una ramificación del universo narrativo de Bogotá. No solo porque todas las historias que relatamos pueden configurar estructuras textuales no secuenciales con las otras partes del libro, sino que de la misma forma pueden establecer conexiones con las historias narradas por cualquiera de los cronistas que se aventuró a contar esta ciudad.

Según Scolari, la hipertextualidad no es tanto un dispositivo para el trabajo individual, sino un sistema de archivo universal. Una especie de “red mundial” de enlaces entre documentos (Scolari, 2008, p.79). A su vez, para el estadounidense, experto en tecnología, Ted Nelson, este tipo de textos pueden ser comprendidos sólo como estructuras en evolución y el sistema puede aplicarse “a todos los datos ideados por el hombre” (Nelson, 2017).

El proyecto también tiene algo multimedial, pues, tal como su nombre lo indica, utiliza múltiples medios como parte de un solo producto final. *Bogotá en mil pedazos* está construida a partir de texto, audio, vídeo, imagen fija e ilustraciones. Sin embargo, podríamos afirmar que va un poco más allá de la intertextualidad y la multimedia, pues en él el lector establece todo tipo de conexiones que no son estrictamente lineales. En este proyecto quien lee tiene un rol activo que cambia profundamente la continuidad del relato.

Bogotá en mil pedazos fue abordado desde la narrativa transmedia porque en ella el eje fundamental y corazón del asunto es la narración. En su investigación *El translector: lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación*, Carlos Scolari afirma que este tipo de relatos tienen dos rasgos que los caracterizan. Primero, la expansión narrativa y, segundo, la cultura participativa (Scolari, 2017).

Lo que quiere decir el experto en comunicación con “expansión narrativa” es que el relato se cuenta a través de varios medios y plataformas. En nuestro caso concreto, el producto está construido a partir de diferentes medios y materialidades. En él hay videos, fotografías, audios, paisajes sonoros, ilustraciones, textos, mapas y libros. Sin embargo, a diferencia de la hipermedia, no se trata de darle al lector una sumatoria indiscriminada de productos aislados, sino de contar historias a partir de todos ellos.

La segunda característica es la “cultura participativa”, es decir, los lectores no se limitan a consumir el producto cultural, sino que “se embarcan en la tarea de ampliar el mundo narrativo” (Scolari, 2014, p.2). Sin embargo, es importante resaltar que esta característica no es exclusiva de los productos culturales. Para el periodista Denis Renó y el experto en tecnologías multimedia Jesús Miguel Flores, este nuevo lenguaje ha empezado a expandirse a otros ámbitos de la vida, incluido el periodismo.

Esta participación, fundamental en la narrativa transmedia, puede ocurrir en distintos niveles. Es posible que los lectores construyan nuevas historias que ensanchen el mundo en el que ocurren los relatos, puede que transformen las historias existentes desde la creatividad y la rebeldía, o es posible que participen desde algo tan simple como la elección del contenido que van a consumir y las conexiones que establezcan a partir de eso que consumen. No en todos los casos los lectores escriben dentro del universo narrativo con las palabras. Muchas veces esa “escritura” ocurre en las conexiones que se tejen entre las materialidades, el lenguaje y los significados.

Bien lo dicen los autores del libro *Periodismo Transmedia*, cuando explican que esta nueva forma de comunicación se aprovecha de la movilidad, la liquidez de las estructuras y la interactividad, todas presentes en la sociedad posmoderna, con el fin de “involucrar y atraer al receptor para la interpretación participativa del mensaje” (Renó & Flores, 2018, p.13). La interpretación también es una forma de participación dentro de los universos narrativos.

En nuestro proyecto, el lector podrá participar del relato de diferentes maneras. Es posible que solo lo haga estableciendo el orden en el que lee —pues no está preconcebido—, determinando la conexión y la relación entre el contenido inconexo que dejamos —bien sea entre los diferentes textos, los textos y los videos, los videos y los mapas, etc—, o escribiendo nuevas historias en las hojas que dejamos dentro del mismo libro, como una suerte de reconocimiento de que la ciudad evoluciona y que, por eso, las historias no van a agotarse nunca.

No tiene importancia en caso de que el lector decida no escribir nunca en las páginas del libro que fueron dispuestas para tal fin. Es solo una posibilidad que nos permite la transmedia. Invitar a que el lector escriba la historia del universo que consume, pero que no deje de ser partícipe de ese mundo en caso de no hacerlo. El académico Henry Jenkins especifica que estos universos se construyen a partir de “fragmentos de información” (2006) y, tal como lo indican Renó y Flores, el receptor o usuario puede escoger lo que desea ver —si todo el contenido o una parte— y en qué orden mirarlo (Renó & Flores, 2018, p. 33). Eso también es participación.

Por eso nuestro universo transmedia está diseñado para funcionar desde sus fragmentos, pero también desde los conjuntos. Es un universo fractal en el que cada pequeña historia se justifica a sí misma, pero juntas justifican la localidad, que a su vez termina justificando la ciudad que las contiene. Así mismo, quien desee puede visitar el mundo digital en el que dejamos pistas, sonidos, videos, fotografías, canciones, voces, texturas, para conocer otros planos de las historias. Sin embargo, está bien no querer hacerlo pues el universo no necesita de todas sus partes para funcionar.

Una de las partes más interesantes de la creación de nuestro pequeño-gran universo narrativo, fue descubrir que la ciudad también tiene un carácter transmedia. La urbe, en este caso Bogotá, también se expande en diferentes materialidades, lenguajes y mensajes, y los ciudadanos son los intérpretes de todos ellos. Lo dice el filósofo y semiólogo colombiano Armando Silva cuando explica que “la ciudad es un escenario del lenguaje, de evocaciones, sueños, imágenes y variadas escrituras” (2006). La ciudad es un texto.

En su libro *Imaginarios urbanos*, Silva (2006) explica que los límites de las ciudades ya no están definidos como antes, ni son solamente físicos. Hay objetos invisibles y por ende, la ciudad no es solo el lugar de los lugares, sino también “el lugar del acontecimiento cultural y el escenario de un efecto imaginario” (Silva, 2006).

El pensamiento de Silva sirve para explicar la importancia de lo “imaginario” o de aquello que no podemos ver. La base de la narrativa transmedia no está en la materialidad sino en el relato, en el acontecimiento, en las posibilidades que pueden devenir de la interpretación de los mensajes. Precisamente por eso las historias pueden contarse desde todas las materialidades y los medios posibles y por eso el resultado es complementario y no contraproducente.

Para explicar el porqué la materialidad no es lo fundamental dentro de esta discusión nos remitiremos de nuevo al académico Henry Jenkins. Para él, la convergencia, es decir, el flujo de contenido a través de distintas plataformas, la cooperación entre diferentes industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias, sólo es posible gracias a un cambio en el cerebro de los consumidores (2006).

Para el autor, la convergencia como parte fundamental de la narrativa transmedia no es solamente un cambio en el proceso tecnológico, aunque lo es, sino que se trata de un cambio más profundo, una transformación cultural. “La convergencia no ocurre a través de los dispositivos multimedia, por muy sofisticados que sean. La convergencia se produce en el cerebro de los consumidores y a través de sus interacciones sociales” (Jenkins, 2006, 13).

Renó y Flores (2018) ahondan en el cambio social y cultural que tienen las formas de pensar de los consumidores y aseguran que el receptor/usuario busca cada vez más posibilidades de lectura, así como otras formas de ampliar los lenguajes disponibles. Además, los autores de *Periodismo Transmedia* insisten en que este nuevo tipo de navegación no depende de los fragmentos presentados dentro de los universos narrativos, sino en sus propios procesos cognitivos.

Por esta razón, nuestro universo narrativo, que resulta ser una deriva, secuela, pedazo del gran universo transmedia de la ciudad, busca darle la posibilidad a quien lee de conocer la ciudad que proponemos a su ritmo, en el orden que desee. Le ofrecemos al lector, como si se

tratara de la máquina de Vannevar Bush, ramificaciones, tejidos, conexiones hipertextuales entre distintos relatos de la ciudad que, si bien funcionan por separado, cobran un sentido diferente si están juntos. Y un sentido que es completamente diferente según quién transite ese universo y según su propia relación con ese mundo todavía más grande que es Bogotá.

Pese a que no es la finalidad de este proyecto transmedia, hay una pequeña intención —oculta, prescindible, pero valiosa—. Queremos que las historias, las fotografías, los videos, las voces, los diálogos, las palabras, y en general cada uno de los mensajes que dispusimos en diferentes plataformas, sirvan como pistas del lenguaje para que, quizás o quizás no, los ciudadanos resignifiquen la capacidad creadora y transformadora que tienen dentro del espacio urbano. Para que sean conscientes de su propio relato fragmentario dentro una narración constante e infinita.

Según Jenkins, ese anhelo es posible porque la convergencia no solo sucede en las creaciones que viajan por circuitos regulados y predecibles. La convergencia ocurre en todos los aspectos de la vida.

Nuestras vidas, relaciones, recuerdos, fantasías y deseos también fluyen a través de los canales de los medios. Ser una amante, o una mamá, o una maestra, todo ocurre en distintas plataformas. A veces, en la noche, metemos a nuestros hijos en la cama y otras veces les enviamos un mensaje instantáneo desde el otro lado del mundo (Jenkins, 2006, 26).

Esta sociedad sin estructuras definidas, de espacios imaginados, de la posibilidad de migración por todos lados y por todas las razones, nos ha convertido en una suerte de navegadores de la realidad. Por eso este libro, que cuando nos sentimos más optimistas parecía prometer una verdad absoluta de Bogotá, tuvo que convertirse en un universo narrativo más grande, y a su vez más fragmentado, que permitiera la expansión. El universo narrativo de Bogotá, que ya existía, que está vivo y que desborda esta investigación, solo podía abordarse desde lo transmedia.

La ciudad, que tiene tantos lenguajes, que está cargada de mensajes, en la ocurren constante e infinitamente diferentes acontecimientos, sólo podía contarse, al menos desde donde para nosotras tenía sentido, desde este lenguaje. De otra forma, los fragmentos no iban a estar lo

suficientemente rotos como para que el lector pudiera participar de ese proceso que es darles sentido. Eso es *Bogotá en mil pedazos*. Una invitación a *unir, armar, agregar, reconstruir, resignificar* los pedazos.

“Ninguno de nosotros puede saberlo todo, pero cada uno de nosotros puede saber algo”, dijo Jenkins (2006, 13). En efecto, las historias de Bogotá pueden comenzar en cualquier lugar: una calle, una avenida, una persona, un local, un bus en movimiento, cualquier arista sin nudo. Y, además, se pueden contar por medio de todos los lenguajes posibles, y enviar por todos los medios, y verter en todos los canales. Lo más valioso no es dónde nacen los relatos, porque la respuesta sería algo así como: “ En todas partes y al mismo tiempo”. Lo más valioso de este universo narrativo es lo que explica el teórico Carlos Scolari: “Nunca sabremos dónde queda el final” (2014).

Capítulo 4. EL PROYECTO TRANSMEDIA.

1. Ficha técnica del proyecto

Nombre del proyecto: Bogotá en mi pedazos: crónicas de una ciudad fragmentada

Síntesis: *Bogotá en mil pedazos* es un intento por narrar la Bogotá de hoy, a partir de historias fragmentadas que acontecen en diez localidades de la ciudad. Con cada relato, el proyecto busca identificar algunas de las historias que conforman el universo narrativo de la capital y demostrar que ambos, ciudad y ciudadanos, hacen que una megalópolis como Bogotá sea posible.

Universo narrativo

El universo narrativo está construido a partir de varios relatos que tienen lugar en Suba, Chapinero, Teusaquillo, Mártires, San Cristóbal, Tunjuelito, La Candelaria, Santa Fe, Usaquén y Fontibón. Cada uno de estos espacios tiene más de una historia, con el fin de que el lector pueda leer, como si de una película se tratara, planos y contraplanos que dan cuenta de las diversas formas que tienen los ciudadanos de habitar y transformar a Bogotá.

2. Materialidad

Este proyecto se articula en dos materialidades, un libro y una página web. Por un lado, construimos un libro fractal, bautizado así por la palabra que se refiere a un objeto geométrico cuya estructura, fragmentada, se repite a diferentes escalas para conformar un todo. Tal como ocurre con estos objetos, el “gran libro” de la ciudad está construido a partir de “pequeños libros” de las localidades, diseñados a modo de plegables, que a su vez están conformados por las historias que ocurrieron en esos espacios y que podrían considerarse la escala más pequeña del relato.

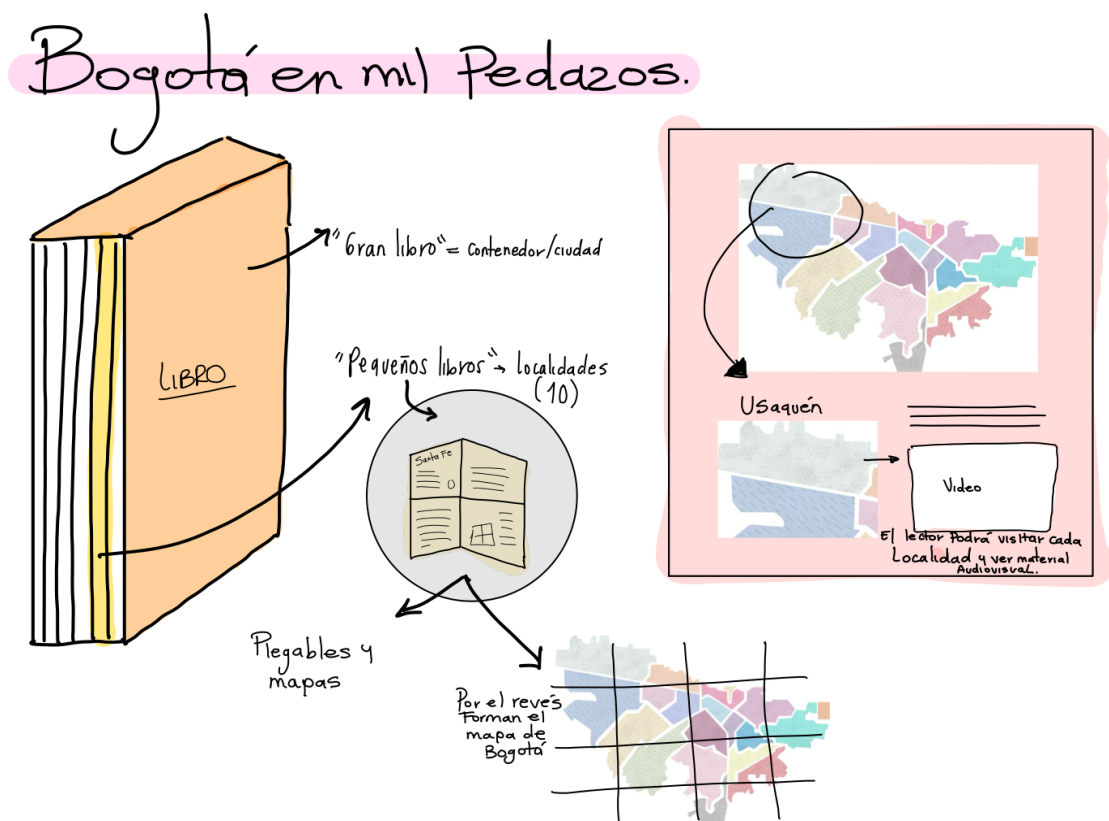
La idea de hacer un libro fractal responde a la intención de representar la ciudad entre sus páginas. Para ello, el libro, que está diseñado como una suerte de caja que contiene los libros

más pequeños, es una metáfora de la ciudad, que también funciona como contenedor del universo narrativo de Bogotá. Nuestro libro, sin embargo, es un universo narrativo propio que se deriva del de la ciudad. Los libros más pequeños son una representación de las localidades y cada uno contiene relatos de personajes que habitan en ellas.

3. Esquema/estructura

Figura 1

Esquema ilustrado que representa la materialidad y funcionalidad del producto final



4. Usabilidad

Para reforzar la idea anterior, cada uno de los pequeños libros contiene un mapa de la localidad, que, al unirse con los otros, conforman el gran mapa de Bogotá. Aunque nuestra intención es que el lector pueda armar la ciudad, tanto con los relatos, como con los mapas,

este libro fractal está diseñado para que pueda ser leído y consumido de diferentes formas, que no solo deben responder a las intenciones en términos del diseño. Así como la ciudad tiene diferentes entradas, salidas, calles y avenidas, y se puede recorrer de maneras tan diferentes como infinitas, este libro no tiene una sola forma de ser leído, pues, pese a estar conectadas, cada una de sus partes puede abordarse de manera independiente.

Con base en una de las premisas más importantes de esta investigación, que es la de la imposibilidad de narrar la ciudad completamente porque su universo narrativo es infinito y está en constante transformación, el libro fractal tiene espacios para que quien lee pueda también escribir y resignificar la ciudad. Al aceptar que no hay una “historia oficial” de Bogotá y teniendo en cuenta que los relatos que escogimos no son más que fragmentos de una ciudad que tiene otras miles de historias por contar, quisimos que los ciudadanos pudieran —no tuvieran— ser coautores de esta narración.

5. Identidad visual

La cubierta tiene a un hombre que empieza a volverse letras, palabras, frases inconexas. Es la representación de que todo lo que ocurre en Bogotá podría volverse narración y que la ciudad es también un texto que se escribe, se lee, se interpreta y se resignifica. El hombre lleva una “carreta” como símbolo del recorrido urbano, del tránsito por las grandes ciudades, del andar en la calle, del movimiento y el cambio, y de manera un poco menos literal, de la “carreta”; los diálogos, las palabras, las historias que se cuentan una y otra vez cuando suceden.

Además, el hombre lleva en su carreta pedazos de la ciudad que va encontrando en el camino y que tienen como objetivo resignificar la importancia de los fragmentos que le dan vida a la ciudad y que la hacen posible como lugar. El hecho de que el hombre lleve consigo edificios icónicos de Bogotá es un intento por representar la relación bidireccional entre ciudad y ciudadano. Los espacios, los lugares, la arquitectura y en general las maneras en las que se planean las grandes ciudades tienen repercusiones tangibles para las personas. No obstante, ellas también repercuten en la ciudad, la cambian, la transforman y la resignifican. Sin uno de los dos, Bogotá sería imposible.

6. Navegabilidad/soporte web

Además del libro, el proyecto se expande a una página web llamada bogotaenmilpedazos.com y a la que se puede llegar por medio de un código QR que se encuentra en uno de los plegables del libro. Con ella, pretendemos darle al proyecto el carácter expansivo y transmedial que ya tiene la ciudad, así como permitir que los lectores puedan conocer Bogotá por medio de otros formatos que están conectados a los relatos y que enriquecen la narración. La página tiene un pequeño resumen del proyecto, información de las autoras, y el mismo mapa de Bogotá que tiene el libro.

Este mapa interactivo permite que los lectores puedan recorrer las localidades de la ciudad y conocer por medio de piezas audiovisuales otras partes de las historias, de los personajes o de los espacios urbanos. El audio, las imágenes, los videos, las citas, las voces de las personas que protagonizan las historias, todo eso nos ayuda a que la experiencia de leer la ciudad sea mucho más inmersiva y permite que los lectores puedan establecer conexiones entre el material de la página, el libro fractal y la ciudad en la que viven.

Capítulo 5. BITÁCORA.

La intención de este apartado es reflexionar sobre lo que pasó y relatar la experiencia desde los aprendizajes que quedaron después del proceso de teorizar sobre la ciudad, intentar definirla, recorrerla y narrar para entenderla.

Para hacerlo, dichos aprendizajes fueron organizados en cuatro partes que dan cuenta de la experiencia y las decisiones que tomamos para llevar a cabo la investigación y el producto que se deriva de ella. En primer lugar, están las que tomamos antes de empezar a narrar la ciudad; dónde buscar las historias, cómo elegirlas, cuáles valían realmente la pena entre las cientos que inundan Bogotá.

En segundo lugar, están el lenguaje y las formas de escribir: qué género se acopla mejor a lo que queríamos contar; qué tono, con qué extensión, por qué decidimos narrar la ciudad a cuatro manos, entre otras consideraciones que nos hicimos a lo largo del proceso de estructurar un libro lleno de historias itinerantes.

Luego, consideramos importante incluir las enseñanzas —en un sentido más personal— que nos dejó la realización de este proyecto, pues la forma de comprender y habitar la ciudad ahora es distinta a la que existía previamente en nuestra cosmovisión.

Seguido a esto vienen las decisiones que tuvimos que tomar para lograr construir eso que llamamos “la ciudad expandida”, que nos permite demostrar que las historias son expansivas, infinitas, cabos sueltos que tenemos que ir uniendo con astucia, de la misma manera en que la ciudad inacabada está siempre en disputa, siendo destruida y reconstruida con acciones, palabras, incluso texto.

Es importante aclarar que esto no se trata —y nunca se trató— de nosotras. Que no creamos nada, porque las historias siempre estuvieron allí. Que no fuimos nada más que testigos de los acontecimientos que le dan sentido a la ciudad. Es precisamente por eso, que las historias tampoco nos pertenecen, sino que son y siempre serán de la urbe que las hizo posibles y de los personajes que nos sirvieron de excusa para encontrar los planos y contraplanos de una

Bogotá que está siendo habitada todos los días por más de siete millones de personas que tienen —al menos algo— que contar.

Cada uno de los apartados, es decir, cada una de las decisiones que tomamos durante la realización de este proyecto, está escrita a modo de listado. Para facilitar la lectura, y en caso de que desee conocer solamente cuáles fueron las decisiones que tomamos, puede leer las viñetas escritas en itálica a modo de lista y eso será suficiente para entender lo que quisimos hacer desde el principio y lo que resolvimos hacer en el proceso. Sin embargo, si quiere conocer las razones por las que tomamos esas decisiones, es decir, los porqués, puede leer las pequeñas anécdotas que hay después de cada subtítulo.

1. Las decisiones previas a la narración

- *No estábamos buscando nada, fueron las historias las que nos encontraron*

Recorrer la ciudad en busca de historias implicó una decisión fundamental: íbamos a salir a la calle y dejar que ellas nos encontraran. Supimos que esa era la determinación más inteligente después de nuestra primera salida de campo. No habíamos doblado la esquina y vimos una historia que parecía valer la pena. Una niña de nueve años acomodaba sobre cajas una venta de frutas y verduras de plástico, una caja registradora, una libreta y varios guacales. A su lado, sus papás ponían sus propias frutas y verduras —esta vez reales— para venderlas en el barrio. Cuando nos acercamos a hablar con ellos empezó a llover y, como ocurre con la mayoría de tiendas itinerantes, se fueron y con ellos se llevaron todo. Antes de que se marcharan nos citamos en el mismo lugar al otro día. Nunca los volvimos a ver.

- *Desde el principio tuvimos claro que había unos lugares que por su iconografía e importancia tenían que aparecer*

No hay nada más icónico para un bogotano que un Transmilenio, la Plaza de Paloquemao, la estación de las Flores. Como queríamos demostrar que este libro sólo podía existir en esta ciudad —y no en otra—, decidimos que algunos de estos espacios tenían que aparecer. “Yo

nací y crecí acá. Mi casa es un patrimonio de Bogotá”, nos dijo Andrés, un florista que trabaja en la bahía de las flores en Chapinero. Eso queríamos. Casas icónicas de Bogotá.

- *No queríamos historias comunes, aunque sí a personas del común. Buscamos relatos únicos pero universales, que dieran cuenta de la transformación de los espacios de la ciudad.*

Un trabajador de la Plaza de Paloquemao que fue a pasar Navidad en Sydney; una mujer que vende ruda y tiene mala suerte; un músico que toca con la misma emoción en Francia y en los parques de Bogotá; un modelo atrapado en el barrio Santa Fe; una versión en miniatura de Cuadrado, el futbolista. Personas del común, con las que todos pueden sentirse identificados, pero que no habían sido escuchadas porque estaban escondidas en medio del caos urbano.

Adicionalmente, buscábamos que dieran cuenta de la manera en que las formas de habitar de los ciudadanos transforman los espacios de la ciudad. Personas que nos permitieran contar relatos, pero también narrar los espacios que habitan. Por ejemplo, cuando llegamos a entrevistar a Diana, una conductora de Transmilenio, le preguntamos en dónde quería hacer la entrevista, teniendo en cuenta que estábamos dentro del gigantesco Portal Tunal. “En mi bus”, nos dijo. “Mi bus es mi casa, mi compañero y mi oficina”.

- *Decidimos que todas tendrían, en términos cinematográficos, planos y contraplanos.*

Para narrar la ciudad no bastaba con una sola perspectiva. Era necesario que, como en el cine, cada plano fuera complementado por un contraplano, es decir, por el otro lado de la historia. Entre más pedazos de la ciudad pudiéramos conocer, más fiel iba a ser nuestra aproximación a ese imposible que tanto buscamos: contar la ciudad. Por eso, la historia de una mujer bailando en la plaza está acompañada de la historia del músico que la puso a bailar.

2. El lenguaje y las formas para escribir

- *Para lograr la escritura a cuatro manos llegamos a acuerdos al principio, dejamos de hablar durante el proceso y retroalimentamos al final.*

Primero, es importante decir que desde el principio establecimos ciertas características que debían ser comunes para todos los relatos. Estos debían:

1. Ser breves y fragmentados, pues esa era la única manera de llevar a cabo un intento por atrapar la ciudad en palabras.
2. Ser poderosos. A pesar de encontrar historias del común, decidimos que el inicio y el final del relato debían causar impacto en el lector.
3. Ser “redondos”. Aunque el relato *per se* no tiene un principio ni un final —más que el inicio y el final que nosotras deliberadamente elegimos llamar de ese modo—, era importante que se sintiera como un círculo en el que el “final”, inevitablemente lleva de nuevo al “inicio”.
4. Estar llenos de imágenes: sabores, olores, sensaciones, colores. Entendiendo que la ciudad es un texto y una fantasmagoría, teníamos que crear relatos que le permitieran al lector ver lo que nosotras vimos.
5. Tener señales claras de nuestro propio estilo de narración, pero antes debíamos leer a los grandes cronistas para tomar y descartar elementos que nos permitieran hacerlo.
6. Ser el reflejo de esa ciudad que fuimos descubriendo.

Ahora bien, habiendo definido la idiosincrasia de los relatos, la escritura a cuatro manos significó una posibilidad más grande de atrapar todo aquello que queríamos abarcar —aunque sabíamos que era imposible—. Escribir a cuatro manos nos permitió ver en varias direcciones, esta decisión no fue más que la consecuencia irremediable de haber tenido cuatro ojos para ver, en lugar de solo dos.

Para escribir a cuatro manos fue importante tener discusiones previas y posteriores a la escritura, pero nunca durante. No queríamos limitar el proceso creativo individual, sino enriquecerlo con perspectivas divergentes que pusieran a prueba la narración. Asimismo, durante la experiencia de recorrer la ciudad fue muy importante que en algunos momentos estuviéramos las dos entrevistando al mismo personaje, aunque en otros fue fundamental

separarnos para conocer los contraplanos que hacían falta. Esto tiene mucho que ver con la intuición, es decir, cuándo era necesario capturar más detalles, y cuándo no hacía falta nada más que salir a ver, cada una por separado.

3. La vida detrás del proceso

- *Afinar los sentidos, no dejar de leer y aprender a contar sin explicar. Esas fueron las claves para superar la frustración.*

La primera frustración a la que debimos enfrentarnos fue la de creer, durante nuestras primeras salidas de campo, que las historias que nos imaginamos contar, eran imposibles o no existían. Salir a la calle, a una Bogotá que en realidad era aún muy desconocida, se podía convertir en un obstáculo más que en una oportunidad. Sin embargo, pronto nos dimos cuenta de que no estábamos afinando nuestros sentidos lo suficiente como para encontrar los relatos. Por eso, tuvimos que empezar a planear con más cuidado los momentos previos a la salida, con el fin de saber con qué ojos íbamos a observar y con qué oídos escucharíamos.

Por otro lado, fue frustrante tener, durante meses, todo el material de entrevistas desgrabadas y no poder escribir ni una línea. Nos preguntamos constantemente cómo podríamos contar lo que a veces parecía imposible de poner en palabras, porque la realidad todo el tiempo superaba la ficción. Para sobrepasar este obstáculo, fue fundamental volver a leer a los expertos para reafirmar las formas en las que queríamos narrar. Asimismo, nos dimos cuenta de que, aunque quisiéramos, era imposible hacerle ver al lector todos los detalles de las historias y los personajes. Por esto, debimos hallar la finura en el relato, dejar pistas para que el espectador uniera los puntos sin necesidad de una explicación que podría resultar aburrida o abrumadora.

- *Para lograr este producto fue necesario descubrirnos y probarnos como periodistas, experimentar con los relatos para hacerlos diferentes y aprender a usar el borrador cuando esos experimentos no resultaron como esperamos.*

Una de las experiencias que para nosotras resultó más interesante a lo largo de este proceso fue descubrirnos a través de la escritura. No solamente medirnos como periodistas después de cuatro años de aprendizajes en la Universidad, sino como cronistas y narradoras. No se trataba únicamente de realizar una reportería para después escribir una pieza periodística, pues tuvimos que llevar a distintos límites nuestro ejercicio de escritura para encontrar las palabras precisas —necesarias— para contar las historias del libro. Escribir, borrar, ajustar, cambiar, hacer mejor: una sucesión constante de transformaciones que fueron determinantes en la construcción del relato. Igualmente, fue muy interesante haber tenido la oportunidad de jugar con nuestros estilos propios, gracias a la experiencia de la escritura a cuatro manos y la lectura de diferentes autores y cronistas que nos dieron elementos clave para la composición.

Por otro lado, en ese proceso de autoconocimiento pudimos darnos cuenta de que habíamos sido capaces de algo que en algún momento creímos imposible: escribir un libro de relatos de ciudad. Tuvimos que hacer tantos cambios y ajustes a las historias que, al final, ver que el trabajo de varios meses se materializaba, fue muy gratificante. No obstante, hubo aspectos que realmente se nos salieron de las manos y allí tuvimos que pedir ayuda. Este trabajo no hubiera sido posible sin todas las manos que hicieron parte de él: nuestro asesor, las ilustradoras, nuestro editor, la diagramadora, la correctora de estilo, todas personas que se sumaron a lo largo de los meses e hicieron que lo que parecía una mera ilusión se hiciera realidad.

- *Encontramos la fuerza de nuestra escritura en la siguiente clave: ser contundentes en la narración sin dejar de decir la verdad.*

Poder encontrar la forma correcta de contar estas historias fue quizá uno de los aspectos más difíciles que tuvimos que solucionar. Para nosotras era fundamental crear imágenes contundentes que le ayudaran a nuestros lectores a ver, oler, sentir, probar y escuchar a la ciudad a través de los personajes de los relatos. Sabíamos que usar recursos y lenguajes de la literatura era fundamental, pero siempre debimos cuidarnos de no dejar de hacer periodismo.

¿Cómo poder contar la realidad de una manera más “atractiva” sin rozar la ficción? Esta fue la pregunta que tuvimos todo el tiempo como guía de ruta durante el trabajo de campo y la escritura. Para poder solucionar esta cuestión tuvimos que remitirnos a los y las grandes cronistas —Borges, Caparrós, Poniatowska, Reguillo, Volpi, entre otros— para encontrar en ellos y ellas ciertas pistas con las que pudiéramos enriquecer nuestra narración y al mismo tiempo hacer un retrato fidedigno de la realidad. ¿Y la clave? Al menos la nuestra fue la de usar todos los recursos literarios que soportaran la historia, sin dejar nunca de decir la verdad.

- *Los enfoques mal escogidos nos obligaron a reescribir hasta que estuvimos satisfechas con todos los resultados. Narrar es una*

Contar una buena historia implica tomar muchas decisiones. Una de las más importantes es determinar el enfoque de la narración. El enfoque se refiere a *cuál es* el acontecimiento de ese universo que se quiere contar y la definición de este termina por incidir en cómo se desarrollará el resto del relato. Cuando el enfoque se escoge mal, es muy probable caer en lugares comunes y terminar contando una mala historia.

Varias veces ocurrió que escogimos mal el enfoque y por eso nos veíamos en la obligación de reconstruir la historia para lograr los objetivos que habíamos trazado. Un ejemplo claro fue el de *Línea del tiempo*. En principio, creímos que el planteamiento debía estar vinculado con la historia personal y de vida de los personajes, pero pronto nos dimos cuenta de que lo más impresionante de ese acontecimiento no tenía que ver directamente con *quienes eran* sus personajes, sino con *qué y cómo lo hacían*. Al entenderlo, nos fue posible crear una nueva pieza que sí lograba transmitir lo vivido en el campo.

- *Creíamos conocer esta ciudad, pero la verdad no.*

Una de las experiencias más lindas que nos dejó este trabajo fue poder adentrarnos en distintos rincones de la ciudad y vivirla como nunca antes. Montarnos a un TransMilenio o a un bus del SITP sin saber muy bien a donde llegaríamos, caminar por las calles estrechas de La Candelaria, conocer todos los puestos de Paloquemao, perdernos y volver a encontrarnos. Todos esos momentos nos hicieron caer en la cuenta de que, a pesar de llevar muchos años

viviendo en Bogotá, los espacios urbanos seguían siendo muy desconocidos para ambas. Esto pasa por dos razones esenciales:

1. Solemos quedarnos en una suerte de cápsula espacial en la que hacemos nuestra vida y rutina en ciertos lugares de la ciudad y eso nos priva de descubrir otros que pueden resultar fascinantes.
2. Existen tantas versiones de ciudad como personas que la habitan y que converjan es muy difícil. Por eso, es muy común creer que existe una sola ciudad —homogénea—, pues es la visión personal que se tiene de ella.

Es claro que aún queda mucho en lo desconocido, porque como lo hemos repetido en diferentes ocasiones, es realmente imposible conocer y abarcar una ciudad tan grande y diversa como Bogotá. Pero hoy podemos decir que tuvimos la oportunidad de conocer muchas realidades cuyas enseñanzas guardaremos por siempre gracias a *Bogotá en mil pedazos*.

Otro aspecto que se relaciona con lo anterior fue deconstruir esa mirada que teníamos sobre algunos lugares. Pensar que ir al centro o al 20 de julio solas, sería “peligroso”, llegar y darnos cuenta de que se trataba de una mera percepción errónea.

Finalmente, en el proceso de conocer y reconocer la ciudad, experimentamos muchas serendipias. Pensábamos que teníamos claro lo que queríamos encontrar y la verdad es que siempre hallábamos algo mejor. La ciudad nunca dejó de sorprendernos y la “fantasía” viva de la realidad siempre estuvo presente.

- *Nos llevamos pequeños tesoros en el camino que siempre nos van a recordar por qué tomamos las decisiones que tomamos.*

Aunque a lo largo de la carrera nuestros profesores han sido enfáticos en siempre responder “no” ante cualquier regalo de una fuente, la sensibilidad —necesaria para la labor periodística— nunca nos dejó responder en negativo. Nos comimos todas las fresas y uvas que nos ofrecieron en Paloquemao, le compramos dos ramas de ruda a Adriana en el 20 de julio, nos llevamos todos los tesoros que fuimos encontrando en el camino y que se convirtieron en recuerdos de esta ciudad y su hermoso caos.

4. Las decisiones para construir una ciudad expandida

- *El libro debía ser un objeto fragmentado*

¿Por qué no armamos el libro tal y como armamos la ciudad? Fue una de las mejores y peores ideas que tuvimos cuando empezamos a escribir esta historia. Por un lado, no había una mejor forma de materializar nuestra investigación sobre una ciudad fragmentada e inconclusa que con un libro hecho de pequeños libros (que cumplen el papel de localidades), cada uno conformado por pequeñas historias (los acontecimientos de cada uno de esos lugares). Además, tal como ocurre cuando se camina la ciudad, Bogotá se va haciendo más y más grande, igual que este libro. Cada vez que lea una localidad el mapa se irá agrandando, hasta que pueda armarlo por completo.

Además, el libro-objeto no está terminado y eso también tiene una razón: la ciudad tampoco termina, la seguimos construyendo todos los días. Juntos. El futuro de esta ciudad es imposible porque cada vez que llegamos a ese anhelado momento, la urbe ya es otra. Es por eso que el libro tiene cuadrículas para escribir, para abrir esa posibilidad que les regala las ciudades a quienes la habitan: la oportunidad de escribir sobre ellas.

Sin embargo, también fue la peor idea de todas por lo que implicó en términos logísticos. ¿Cómo íbamos a hacer el mapa? ¿Iban a caber las historias? ¿Cuál sería la materialidad del libro? ¿Cómo diseñar un contenedor que pudiera abrazar todas las historias? ¿Cómo dividir las localidades para no alterar el mapa de la ciudad? ¿Qué tipo de papel usar para que no se rompiera? ¿Hasta qué gramaje podríamos llegar para evitar el craquelado? ¿Y la impresión? En fin, fueron muchísimas decisiones que tuvimos que tomar en el camino valiéndonos del mejor de los métodos científicos: la prueba y error.

- *El libro tenía que permitir la co-creación*

“¿Hablaron con el señor del saxofón que toca en El Virrey?”, nos preguntaron una de las tantas veces que repetimos de qué iba nuestra tesis. “No”, respondimos aquella vez. Y seguimos respondiendo “no” a muchos bogotanos que preguntaron si un trozo de la ciudad

que ellos conocían estaría en nuestro libro. ¿Cómo lograr que lo estuviera? Por eso decidimos poner plegables con estampillas y papel dentro del libro. Porque queremos que quien lea la ciudad también la pueda escribir.

La invitación no es solamente a leer la ciudad que descubrimos caminando las calles de Bogotá. La verdadera invitación es a seguir construyendo ese relato, a hacer conexiones entre contenido disperso, a seguir encontrando historias discontinuas, calles, personas, acontecimientos. El lector como co-creador del relato. El ciudadano como co-creador de la ciudad.

- *El libro tenía que expandirse en otros productos audiovisuales*

Fue cuestión de segundos darnos cuenta de que Haití tenía una historia extraordinaria. Llegamos a la Fundación Amor Real un sábado en la mañana y nos sentamos a su lado a conversar mientras veíamos a la gente del barrio Santa Fe entrar y salir de la casa. Con las palabras pudimos narrar su historia. Tratar de describir su belleza. Relatar sus sueños y arrepentimientos. Contar lo que hacía con aquella llave dentro de esa casa.

Pero cuando Haití empezó a cantar en francés con su voz herida por el bazuco, nos dimos cuenta de que no había como poner eso en el libro. Había que expandirlo. Dejar esos fragmentos afuera. Atarlos de alguna forma al corazón de cada historia. Allí descubrimos que el universo narrativo que estábamos construyendo era tan grande como la ciudad y que íbamos a necesitar más que solo papel para mostrarlo.

Por eso decidimos hacer una página web que acompañara las páginas del libro y que contuviera pequeños fragmentos que elegimos con mucho cuidado, como esa canción en francés. La narrativa transmedia tiene como objetivo complementar la narración escrita, ofrecerle al lector voces, matices, sensaciones, memorias que chocan y se encuentran con las historias que contamos. Pedazos de ciudad que desbordaron de los límites del papel.

No obstante, durante la elección de esos fragmentos tomamos una segunda decisión: no les daríamos todo, pero sí lo suficiente. Quisimos que el lector tuviera siempre ganas de más y que, para encontrar eso, tuviera que salir y recorrer la ciudad por su cuenta. Una de las

conclusiones más importantes de nuestro trabajo es que la ciudad no termina y por eso nuestro universo narrativo tampoco. Regalar una textura, un sonido, una fotografía, una canción, es una invitación a descubrir, en la calle, dónde queda el final.

Capítulo 6. REFLEXIONES Y APRENDIZAJES FINALES.

Es importante aclarar que este no es un apartado de conclusiones porque esta investigación, tal como ocurre con la ciudad, su universo narrativo y las historias que la hacen posible, no concluye. Por eso, decidimos que la sección final de este proyecto debería contener las reflexiones y los aprendizajes que quedaron de todos los procesos que nos permitieron presentar este documento y el producto final.

Asimismo, vale la pena resaltar que ninguna de las apreciaciones a continuación tienen una pretensión universal, por el contrario, están estrechamente ligadas a nuestra experiencia personal, a los autores que leímos y a las personas con las que conversamos. Y por supuesto, a nuestras percepciones de Bogotá y a las mutaciones que tuvieron lugar a lo largo del camino.

Los aprendizajes, reflexiones y apreciaciones aquí contenidas están divididas en diferentes apartados: las anotaciones que hicimos sobre Bogotá; la ciudad narrada, y el periodismo como campo de conocimiento. En la parte final están las limitaciones, es decir, todo eso que no llegamos a hacer, aquello que nos desbordó, lo no quisimos o no pudimos realizar. A estas le siguen las oportunidades para el futuro y los lugares hacia dónde se dirige esta investigación que no termina todavía.

Finalmente, hay unas consideraciones y preguntas que dejamos para aquellos que deseen hacer algo parecido o necesiten una suerte de mapa de ruta para empezar a hacerse preguntas que los lleven a un nuevo intento por narrar una ciudad, sea Bogotá o cualquier otra.

1. Sobre Bogotá

- La capital de Colombia, como el resto de las megalópolis del mundo, le pertenece a todos y a nadie al mismo tiempo. Los fenómenos de urbanización han causado que en esta ciudad se encuentren diversas realidades y que las experiencias urbanas sean disímiles por todas las formas que existen de habitar. Con eso, uno de los aprendizajes más grandes es que, a diferencia de la creencia general, no existe una verdad absoluta

ni un único imaginario urbano, como tampoco existe *el* estereotipo de la “persona bogotana”. Hay muchas formas de ser y estar en Bogotá y, aunque todas encuentran la forma de converger entre sí, siguen siendo fragmentarias.

- Esta es una ciudad tan grande —prácticamente imposible de conocer por completo— que, con base en nuestra experiencia, la manera más adecuada de aproximarnos a ella es entender que no se crea a partir de los relatos que la cuentan, sino que el universo narrativo ya está allí, ocurriendo. Bogotá *es* el universo narrativo. Esto quiere decir que no se le puede inventar, pues ese cosmos se justifica a sí mismo mientras la gente vive, respira, camina, trabaja. Y los escritores sólo pueden intentar atesorar un pequeño fragmento de él. Sin embargo, la pretensión no puede ser abarcar la ciudad, guardarla, definirla, sino más bien comprenderla, o, a lo sumo, recordar, en medio de su mutabilidad, *ese* instante que la hizo posible.
- Bogotá no sería lo que es si no fuese por sus habitantes. Cada vez que intentaron planear la ciudad por medio de una política pública, un nuevo plan de ordenamiento territorial, o la inauguración de una increíble y novedosa infraestructura, los ciudadanos, de una u otra manera, se apropiaron de ello y lo resignificaron. Nadie pone una polisombra para cercar una obra pensando en que los ladrones van a usarla como escondite para después robar a los conductores. Nadie quitó el tranvía y recuperó el espacio público pensando en que esa isla se llenaría de flores. Porque las calles son solo calles, los edificios son solo edificios, los muros son solo muros y las intersecciones son solo intersecciones, hasta que alguien decide cómo se apropia de eso.

Sin embargo, no se trata de una relación unidireccional en la que los ciudadanos son los únicos que definen la ciudad según sus usos, pues los lugares también influyen de igual manera en los ciudadanos. Se necesitan calles para hacer rutas; muros para hacer arte; suelos para construir plazas, y edificios para que alguien pueda refugiarse de la lluvia bajo un alero. Lo encontramos en las historias que conocimos: las personas transforman los espacios y los espacios también transforman a las personas.

2. Sobre narrar la ciudad

- Para narrar la ciudad es fundamental hacer un intento genuino por comprender cómo es que sus habitantes se relacionan con ella y cuáles son los sentidos que las personas le otorgan a los espacios urbanos. Con el fin de explorar este vínculo, leímos varios autores que nos dieron pistas sobre la relación habitada entre las personas y la ciudad en la que viven. Una de las reflexiones que resultó ser más pertinente para nuestra investigación fue la del urbanista Juan Carlos Pérgolis. Sus ideas establecen que los espacios de la ciudad cobran sentido cuando satisfacen el deseo de un ciudadano y que ese deseo se vuelve tangible y se materializa en un acontecimiento que se puede narrar.

Esta característica de la ciudad es fundamental dentro del universo narrativo de Bogotá y lo vimos en todas y cada de una de las historias que encontramos en el camino. Los espacios que contamos, caracterizados por las personas que les daban vida, solo tenían sentido porque allí había alguien con un deseo. Y ese anhelo era a su vez el motor de una acción. Y esa acción termina por configurar la simbología de ese espacio, que a su vez influye en acciones futuras que allí se desarrollen. Se trata de un círculo virtuoso.

- Reafirmamos que la única forma de poder narrar una ciudad tan grande y diversa como Bogotá era a partir de los fragmentos que la componen; de los planos y contraplanos que hacen parte de lo cotidiano. En ese proceso, también nos dimos cuenta de que este no es un libro de descripciones, ni de entrevistas, ni de perfiles... Es una dicotomía. Este libro es un intento por aproximarse a Bogotá desde las personas que la viven y la padecen, es decir, *es* la ciudad. Sin embargo, ante la imposibilidad de convertir a una ciudad que cambia constantemente en una verdad absoluta, podría decirse también que este libro *no es* la ciudad.

Aunque esta apreciación pueda parecer descabellada, al fin de cuentas este libro no es más que las versiones de la ciudad que están dentro de él. La ciudad de Armando, de Diana, de Marisol, de Pablo. La ciudad de la gente trabajadora, soñadora y luchadora. Pero también está la ciudad del caos, la ciudad del movimiento, la ciudad de las

oportunidades, la ciudad del peligro, la ciudad del centro del país. La ciudad es infinita, igual que las versiones que existen de ella. Hay tantas versiones como ojos, oídos y narices. Y esta, la de *Bogotá en mil pedazos* es solo una de ellas.

- La base fundamental de la narración, según nuestra propia experiencia, es el acontecimiento, es decir, ese *algo* que tiene que ocurrir antes de poder ser puesto en palabras. Los acontecimientos existen en todas partes, están sucediendo todo el tiempo, pero hay que aprender a verlos. Por eso, entendimos que si bien la base de la narración son los hechos, afinar los sentidos para notarlos ocurriendo entre el desorden urbano es igual de importante. La primera vez que salimos a la calle, encontramos una gran historia, pero al sentarnos a escribirla nos dimos cuenta de que eso no bastaba. Era necesario captar las texturas, los colores, el tono de las voces, las arrugas, los olores, las emociones que emanaban de los poros.

Además, así como es necesario percibir los detalles de las buenas historias para darles la fuerza que merecen, también es sustancial aprender a identificarlas detrás de los hechos más comunes. Los relatos que valen la pena están en todas partes y es precisamente por eso que corren el peligro de volverse banales para quien no sabe mirar. Ese es el aprendizaje. Antes de escribir, antes de buscar las palabras precisas, antes de aprender a escoger los mejores diálogos, antes de incluir o no el detalle perfecto que humaniza al personaje. Antes de todo eso hay que aprender a mirar. Ese es el primer paso para poder darle crédito a aquello que tuvo el coraje de acontecer.

3. Sobre la relación con el campo de conocimiento

- El periodismo es un quehacer que, como ningún otro, permite atesorar el recuerdo de lo acontecido. Los relatos del periodista tienen el potencial de ser una suerte de amuleto que permite sobrevivir al paso del tiempo y convertir lo efímero en perdurable. Hoy como nunca, hemos podido comprender que el oficio que elegimos nos da la oportunidad de escoger las palabras que nos permiten guardar el presente en una caja y reflexionar sobre él en el futuro. Asimismo, encontramos en el ejercicio de

la escritura una puerta hacia el entendimiento de la realidad urbana —o de una parte de ella—.

Aprendimos que el relato escrito también surge de la necesidad humana de hacer la existencia “menos finita”; de un intento por extender la vida aunque sea por unos cuantos versos.

- Creemos que cada vez más el periodismo se vuelve un oficio que necesita del reconocimiento, la visibilidad, e incluso la autoreferenciación para justificar su propia existencia y con ello medir su importancia. Lastimosamente, los medios se han volcado hacia las métricas, las noticias que aumentan, visitas, cifras y tiempos de lectura en los portales. y se han dedicado a contar las historias que los consumidores quieren consumir y no lo que realmente merecen saber. Por eso, uno de los aprendizajes más grandes que nos dejó este trabajo fue entender la importancia de nuestro oficio a la hora de explicar la ciudad en la que vivimos y el futuro que vamos construyendo poco a poco.

Sin embargo, y ese es el verdadero aprendizaje, hacer eso resulta imposible si el periodismo no vuelve su mirada sobre lo cotidiano, si no intenta construir y resignificar las historias que le dan forma y vida a las ciudades, si no encuentra en aquello que parece marginal —que no da vistas, ni likes, ni una incontable cantidad de aplausos o detractores—, en las historias del común que vale la pena contar y en ellas, los significados que nos lleven a reflexionar sobre el porqué somos como somos.

- Un periodista sin sensibilidad es como un lápiz sin punta. Eso ya lo advirtió Ryszard Kapuściński cuando dijo que “los cínicos no sirven para este oficio”. Para nosotras fue realmente imposible no sentir las historias, impedir que nos tocaran las fibras, que cambiaran algo, lo que fuera, en nuestra manera de ver las cosas.

Durante toda la carrera escuchamos a los profesores decir que existe un “traje de periodista” que hay que ponerse cada vez que se está en el campo; para ser imparcial, para ser lo más objetivo que se pueda, para no dejarse afectar por aquello que acontece. Y que luego, al salir del lugar de los hechos, había que tener de nuevo un “traje de civil”. Eran enfáticos en no olvidar el “traje de periodista” durante la

escritura para asegurar una historia objetiva y sin un ápice de uno mismo que se fuera a asomar entre las palabras.

Pero, ¿esto si es posible? Para nosotras, después de haber hecho este trabajo, no. Los periodistas son también seres humanos con miedos, carencias, anhelos y experiencias que inevitablemente atraviesan todas las palabras que salen de sus plumas. Hay quienes dirían que la sensibilidad es entonces una debilidad del periodista. A esas personas queremos decirles que nuestra sensibilidad nos hace más humanas, nos da la posibilidad de la creatividad, nos hace conscientes, nos da la habilidad de empatizar, de intuir, de apreciar y de sentir pasión verdadera por lo que hacemos.

Por eso, aunque en la universidad insistieron en que era necesario responder siempre “no” ante cualquier regalo, nos comimos todas las granadillas, y fresas, y uvas que nos regalaron en la plaza. Aunque nos hayan enseñado que “las fuentes no son nuestros amigos”, abrazamos a quienes lloraron mientras abrían una herida solo para que nosotras pudiéramos verla. Aunque nos hayan dicho que fuéramos como “una mosca en la pared”, nos hicimos visibles y una que otra vez también les confesamos algo. Queríamos que Emmanuel, de siete años, ganara su primer partido. Se nos aguaron los ojos cuando Diana nos contó lo mucho que le dolía su infancia. Reímos cuando Panter nos dijo, con su acento costeño, que le habían abollado el techo de su carro de tanto lanzarle monedas. Nos llevamos, después de hablar con Adriana, dos “ataditos” de ruda a nuestras casas. Por si acaso.

En este proceso fuimos tan periodistas como somos ciudadanas y no creemos que eso haya estado mal. Solo el tipo de sensibilidad y empatía que le mostramos a las personas que con tanto cuidado y desinterés nos abrieron sus corazones para que escribiéramos sobre ellos, iba a dejarnos ver su verdadera esencia y con ello, dejarnos contar una buena historia. Creemos entonces que todo periodista que aspire a narrar la condición humana debe dejarse tocar por ella.

4. Sobre las limitaciones

- Inicialmente, nuestra intención era contar las veinte localidades de Bogotá porque creíamos que un intento de narrar la ciudad resultaría fallido si no la abarcamos toda. Sin embargo, cuando empezamos a ir a cada una de las localidades, nos dimos cuenta de que una sola historia por cada una de ellas era muy poco, que los relatos se desbordaban, que los contrastes eran necesarios y que los planos que habíamos imaginado en un principio no significarían nada sin un contraplano que les diera sentido.

Entonces, dejamos de intentar ser los ojos que miran fijamente a un solo personaje, y decidimos acercarnos a la ciudad con más naturalidad: girando la cabeza para tratar de reconocer el espacio y las personas que se encontraban en él. No obstante, cuando empezamos a hacer entre tres y cuatro entrevistas por cada salida de campo, y nos sentamos a escribir las que parecían tener más cabida dentro del proyecto, entendimos que era imposible conocer algo de todas localidades de Bogotá durante solo un semestre. De la misma forma, es igual de imposible conocer esta ciudad por completo, incluso teniendo toda la vida.

A pesar de que no pudimos visitar toda Bogotá, el fundamento teórico que escribimos nos permitió darle un porqué a lo que al principio pareció un error en la planeación. Siempre sería igual de imposible abarcar toda la ciudad. Por un lado, porque hoy podríamos ir a un lugar y mañana, seguramente, sería otro. Al ser un universo vivo, hecho a partir de personas que respiran y entran a transformar el espacio, definirla o contenerla es imposible y hubiese sido igual de inalcanzable de haber visitado cada localidad. Por otro lado, la ciudad está hecha de fragmentos y por esta razón, recuperar algunos es un intento lo suficientemente valioso como para volverlos narración.

- Las limitaciones no solo comprenden lo que no pudimos hacer, sino también lo que desde un principio no quisimos realizar. Ese es el caso de la forma de la narración. Nuestra primera aproximación a lo que serían estas historias fue una crónica de casi tres páginas sobre Pablo, un comerciante de la plaza de Paloquemao que viajó a

Sidney a visitar a sus dos hijas durante una Navidad hace un par de años. Sin embargo, una vez terminamos ese relato descubrimos que la experiencia de leer a Pablo no se asemejaba a la experiencia de leer la ciudad.

Con base en esta primera experiencia, decidimos desde que nuestro deseo no era hacer historias acabadas, con principios y finales narrativos que correspondieran a los principios y finales de las historias que queríamos retratar. No queríamos hacer perfiles ni entrar a hacer un escrutinio exhaustivo de las personas que participaron de esta narración. Decidimos que queríamos historias vivas, historias en movimiento, con principios y finales que se parecieran a lo que experimenta un ciudadano cuando se encuentra con otro en una plaza y luego solo se va. Entre ese paréntesis ambas vidas siguen sucediendo, pero nosotras queríamos el fragmento, el pedazo de la plaza, una fracción de los lugares y los bogotanos que pudimos visitar.

5. Sobre el futuro

- Cuando decidimos que el libro tendría las historias de la mitad de las localidades de Bogotá, automáticamente supimos que tendríamos la responsabilidad de asumir un compromiso futuro con esas historias que no alcanzaron a estar en este primer tomo. Por eso, la visión es poder construir la segunda parte de *Bogota en mil pedazos* con el fin de completar las veinte localidades de la ciudad.

Lo anterior implica, al menos, otros dos meses de trabajo de campo y reportería; uno o dos de escritura, y dos más de ajustes, cambios, correcciones y atención a los detalles. Sin embargo, es posible que el trabajo pueda ser más liviano ahora que tenemos más pistas sobre cómo construir relatos fragmentarios que den cuenta de las diversas realidades y versiones del espacio urbano que confluyen al interior de una misma ciudad. Eso no quiere decir que nos faltará rigor o atención al detalle, al contrario, nuestros sentidos, ahora más agudizados que nunca, no nos permitirán pasar nada por alto.

- Ahora viene también lo que sea que vaya a ocurrir cuando los lectores tengan el libro en sus manos. Cuando las historias les pertenezcan a ellos. En realidad no podemos saber con total certeza qué es lo que va a pasar, porque cada persona seguramente va a vivir el libro de una forma única. Es verdad que fuimos dejando pistas, pusimos intenciones en cada relato, pero lo que el lector haga de su experiencia de lectura y vivencia de la ciudad es un universo de posibilidades que hoy prácticamente escapa de nuestro entendimiento.

Todo esto ha sido una aventura que nos permitió conocer la ciudad en la que vivimos, la trascendencia de cada cosa que hacemos y el poder que tienen nuestros deseos cada que salen de nosotros y empiezan a viajar por la ciudad como si tuvieran vida propia. Este trabajo fue la excusa perfecta para conocer otras versiones de Bogotá que parecían inalcanzables y que hoy vemos tan valiosas como las propias.

Fue un camino donde pudimos enfrentarnos a nuestra profesión; a la valentía que requiere salir a la calle y prender la grabadora para empezar a preguntar; darnos cuenta de la gentileza y la empatía con la que debemos aproximarnos a la vida de otros; la paciencia y la entrega con la que debemos sentarnos a escuchar horas y horas de cinta, leer páginas y más páginas de texto y decantar un número infinito de ideas —buenas y malas— para volver cada historia su mejor versión. Todo este camino fue necesario para entender que podemos crear y dar sentido con las palabras, visibilizar lo invisible y hasta detener el tiempo.

Gracias Bogotá, has sido muy buena.

Referencias

- Alzate, S. (2023, Junio 28). *¿Quién es Martín Caparrós?* BibloRed. Recuperado Octubre 20, 2023, de <https://biblored.gov.co/noticias/perfil-martin-caparros-festival-gabo>
- Benjamin, W. (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Ediciones Alfaguara.
- Borja, J. (2003). *La ciudad conquistada*. Alianza.
<https://derechoalaciudadflacso.files.wordpress.com/2014/01/jordi-borja-la-ciudad-conquistada.pdf>
- Calvino, I. (2005). *Las ciudades invisibles* (C. Palma, Ed.; 11th ed.). Ediciones Ciruela.
<https://elateoriaarq.files.wordpress.com/2018/11/calvino-ciudades-invisibles.pdf>
- Caparrós, M. (2016, October 6). *Taller de Periodismo y Literatura con Martín Caparrós*. Fundación Gabo. Recuperado Octubre 5, 2023, de <https://fundaciongabo.org/es/recursos/relatorias/taller-de-periodismo-y-literatura-con-martin-caparros>
- Caparrós, M. (2020). *Lacrónica* (3rd ed.). Círculo de Tiza.
- Caparrós, M. (2021). *Ñamerica* (1st ed.). Penguin Random House.
- Castells, M. (1986). *La ciudad y las masas: Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Alianza.
https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/fulldisplay?vid=56UDC_INST:56UDC_INST&search_scope=MyInst_and_CI&tab=Everything&docid=alma991004078349703936&lang=es&context=L&adaptor=Local%20Search%20Engine&query=sub,exact,Desigualdades%20econo%CC%81micas,AN
- Castells, M. (1996). *La era de la información: economía, sociedad y cultura Volumen I. La sociedad red* (8th ed.). Alianza Editorial.
https://amsafe.org.ar/wp-content/uploads/Castells-LA_SOCIEDAD_RED.pdf

- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A.C.
- https://monoskop.org/images/2/28/De_Certeau_Michel_La_invencion_de_lo_cotidiano_1_Artes_de_hacer.pdf
- Guerriero, L. (2013). Diario de Alcalá. *Revista Orsai*.
- <https://revistaorsai.com/diario-de-alcala/>
- Guerriero, L. (2016, August 3). Dorotea Muhr: Vivir la vida breve • Gatopardo.
- GATOPARDO*. <https://gatopardo.com/reportajes/dorotea-muhr-onetti/>
- Hersey, J. (2009). *Hiroshima* (J. G. Vásquez, Trans.). Debolsillo.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: where old and new media collide*. New York University.
- <https://www.hse.ru/data/2016/03/15/1127638366/Henry%20Jenkins%20Convergence%20culture%20where%20old%20and%20new%20media%20collide%20%202006.pdf>
- Jiménez, J. J. (1996). *Las famosas crónicas de Ximénez*. Editorial Planeta.
- <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2784/>
- Johnson, B. (2013, August 26). Bogotá desde los márgenes: Ximénez y Osorio Lizarazo.
- Razón Pública*.
- <https://razonpublica.com/bogota-desde-los-margenes-ximenez-y-osorio-lizarazo/>
- Kapuściński, R. (2005). *Los cinco sentidos del periodista: (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. Fondo de Cultura Económica.
- Kapuscinski, R. (2008). *El mundo de hoy* (A. Orzeszek Sujak, Trans.). Editorial Anagrama.
- Lefebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Península.
- Lefebvre, H. (1970). *La revolución urbana*. Éditions Gallimard.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing Libros.

<https://istoriamundial.files.wordpress.com/2016/06/henri-lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf>

Martín-Barbero, J. (1984). *De la Comunicación a la Cultura. Perder el "objeto" para ganar el proceso* (Vol. 5). Signo Y Pensamiento.

<file:///D:/Usr/dvillamarin/OneDrive%20-%20Comunican%20S.A/Descargas/adminpujojs,+0501.pdf>

Morales Rivera, A. (2014). *Textos bogotanos: elogio de la altura*. Biblioteca Digital de Bogotá. <https://colecciondigitales.biblored.gov.co/items/show/81>

Nelson, T. (2017). *Literary Machines* (3rd ed.). Internet Archive.

https://archive.org/details/literarymachines00nels_3/page/n3/mode/1up

Ortegón, G. (2018, March 6). *"Lo que fuimos", lo que somos y lo que seremos...* Conexión Capital. Recuperado Noviembre 6, 2023, de

<https://conexioncapital.co/lo-que-fuimos-que-somos-seremos/>

Ortegón, G. (2019, March 9). *Conectados*. Canal Capital - YouTube. Recuperado Noviembre 6, 2023, from <https://www.canalcapital.gov.co/taxonomy/term/4458>

Osorio Lizarazo, J. A. (2016). *El día del odio*. Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Literatura.

http://centromemoria.gov.co/wp-content/uploads/2020/04/BBCC_libro_pdf_42_El_dia_del_odio.pdf

Pérgolis, J. C. (2000). *Ciudad y diseño (Bogotá continua, discontinua y fragmentada)* (Vol. 8). Investigación y Desarrollo.

<file:///D:/Usr/dvillamarin/OneDrive%20-%20Comunican%20S.A/Descargas/2777-Texto%20del%20art%C3%ADculo-8935-1-10-20110805.pdf>

Pergolis, J. C. (2000). CIUDAD Y DISEÑO (BOGOTÁ CONTINUA, DISCONTINUA Y FRAGMENTADA). *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Desarrollo Humano de la Universidad del Norte (Barranquilla, Colombia)*, 8(2), 122–137.

<https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/investigacion/article/view/2777>

Poniatowska, E. (1978). ¿Le muevo la panza? *Fem*, 3(9).

Renó, D., & Flores, J. M. (2018). *Periodismo Transmedia*. Ria Editorial.

file:///D:/Ustr/dvillamarin/OneDrive%20-%20Comunican%20S.A/Descargas/Periodismo_Transmedia.pdf

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones: elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva* (primera ed.). Gedisa editorial.

<file:///D:/Ustr/dvillamarin/OneDrive%20-%20Comunican%20S.A/Descargas/Libro-Scolari.pdf>

Scolari, C. A. (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. *Anuario AC/E de Cultura Digital*.

https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/52211715/6Transmedia_CScolari-libre.pdf?1490040517=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DTransmedia_CScolari.pdf&Expires=1696792841&Signature=UA2C1RDMm~Wc1jLjAizC0KJfluqhpCORUIdLWJwZ8cQke3NKB0voRnoLsHSqBmi

Scolari, C. A. (2017). *El translector. Lectura y narrativas transmedia en la nueva ecología de la comunicación*. La lectura en España.

https://www.fge.es/lalectura/docs/Carlos_A_Scolari%20_175-186.pdf

Sepúlveda, R. S. (2017). *La ciudad de los cinco sentidos*. Corporación Universitaria Minuto de Dios.

Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos* (5th ed.). Arango Editores.

Villoro, J. (2006, enero 22). La crónica, ornitorrinco de la prosa,. *La Nación*, 1-5.