



**Universidad Autónoma Metropolitana
División De Ciencias Sociales Y Humanidades
Maestría en Comunicación y Política**

**La calle como espacio social denso en las narrativas de vida de
Naleg 36, C-Ro y JeffAlb. Bogotá, Colombia**

**Tesis para optar por el título de grado de
Maestro en Comunicación y Política**

**Presenta:
Yerazzi Edgardo Claro La Rotta**

**Directora de Tesis:
Dra. Sara Ester Makowski Muchnik**

**Lectoras:
Dra. Margarita Zires
Mtra. Sandra Constanza Martínez Murillo**

Ciudad de México, Noviembre 2022

Resumen

Esta tesis de investigación aborda las narraciones de vida de tres jóvenes del barrio Potosí, en la ciudad de Bogotá, Colombia, con el objetivo de construir una comprensión socioespacial de la calle. Esta se propone como escenario en donde tres jóvenes se revelan personajes que acuden a distintos repertorios de actuación para moverse al interior de las instituciones que despliegan distintas estrategias sobre el espacio social de la calle. De esta forma, esta tesis es un ensamble narrativo que articula movimientos tácticos a través de los cuales los sujetos significan el espacio y son al tiempo construidos por él. Acudiendo al género biográfico y teniendo como horizonte la coproducción en la investigación en ciencias sociales, ensamblé fragmentos de las narrativas de vida de Naleg 36, C-Ro y JeffAlb. La reconstrucción de sus experiencias, en diálogos sostenidos en distintos espacios: físicos, virtuales, formales de entrevista, informales de camaradería, llevados a cabo entre diciembre del año 2021 y septiembre del año 2022, me permitió, asumiendo el enfoque de la geógrafa humanista Alicia Lindón (2009; 2011), ensamblar la calle como espacio social, cuya densidad se manifiesta a través de los fragmentos espaciales barrio, escuela comunidad y ciudad anónima, que fueron estudiados como escenarios de actuación.

Palabras Clave

Narraciones de vida, jóvenes, calle, socioespacial, repertorios de actuación, movimientos tácticos.

Abstract

This research tackling the life narratives of three young people from the Potosí neighborhood in the city of Bogotá, Colombia, with the aim of constructing a socio-spatial understanding of the street. It is proposed as a scenario where three young people reveal themselves as characters who resort to different performance repertoires to move within the institutions that deploy different strategies on the social space of the street. In this way, this thesis is a narrative assemblage that articulates tactical movements through which they signify the space and are at the same time constructed by it. Using the biographical genre and having as a horizon the co-production in social science research, I assembled fragments of the life narratives of Naleg 36, C-Ro and JeffAlb. The reconstruction of their experiences, in

dialogues held in different spaces: physical, virtual, formal interviews, informal, carried out between December 2021 and September 2022, allowed me, assuming the approach of the humanist geographer Alicia Lindón (2009; 2011), to assemble the street as a social space, whose density is manifested through the spatial fragments of neighborhood, school, community and anonymous city, which were studied as scenarios of action.

Keywords

Life Narratives, young people, street, socio-spatial, performance repertoires, tactical movements.

Autoriza:

Directora de Tesis



Dra. Sara Ester Makowski Muchnik

A los árboles que todavía crecen en la cordillera



Fuente: Elaboración propia. 14 de abril del 2022. Palo del ahorcado visto desde la casa de C-Ro (Potosí, Ciudad Bolívar, Bogotá, Colombia)

Agradezco a Sara Makowski porque su presencia en esta escritura es múltiple

Cuando desarrollas una historia, te enfrentas con el veneno que anida en tu interior. Sin ese veneno tu historia será aburrida, insípida (...) Mis historias están ubicadas en la parte más peligrosa de la conciencia, siento el veneno en mi mente y ofrezco de él una buena dosis al lector, porque tanto él, como yo, tenemos unos organismos fuertes.

Haruki Murakami (2022)

Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN	10
Pistas para la lectura	14
CUERPO INMERSO EN EL CAMPO	18
Investigar como experiencia	22
Trabajo colectivo en la investigación en ciencias sociales	25
Cuerpos inmersos en el campo	27
Memoria corporal de la interpretación	30
Tesis de investigación como narración	33
Tesis de investigación.....	33
El investigador como sujeto-actor	35
Diario de campo del tatuaje.....	36
“El bazuco (a) es el puro diablo”	44
Atención del consumo de bazuco	53
CALLE: ESPACIO SOCIAL DENSO Y NARRATIVO. FRAGMENTOS ESPACIALES COMO ESCENARIOS DE ACTUACIÓN	70
Escenario escuela comunidad	74
Escenario barrio	84
Escenario ciudad anónima	99
REPERTORIOS DE ACTUACIÓN: ¿DESOBEDECER OBEDECIENDO?	111
Macro repertorio institucional.....	120
Instituciones represivas.....	121
Ejército Nacional de Colombia. HONOR, PAZ, LEALTAD	121
Policía Nacional de Colombia	130
Instituciones que atienden ciertas dinámicas del espacio social denso de la calle	137
Fundación la luz.....	137
Instituto Distrital de Protección de la Niñez Y La Juventud (IDIPRON)	146
Organizaciones gubernamentales nacionales y extranjeras: Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)- Agencia de los EE.UU. para el Desarrollo Internacional (USAID por sus siglas en ingles)	152

CONCLUSIONES GENERALES	159
GLOSARIO	169
BIBLIOGRAFÍA.....	180

Tabla de ilustraciones

- Ilustración 1 Altimetría del recorrido en bicicleta a Potosí
- Ilustración 2 Tatuaje terminado
- Ilustración 3 Obra de teatro Las viudas
- Ilustración 4 Proceso de elaboración del tatuaje
- Ilustración 5 Entrega del libro de Fernando Garzón
- Ilustración 6 Proceso de armado del "carro" para consumir el bazuco
- Ilustración 7 Estigmas
- Ilustración 8 Portada de la cuenta de YouTube de Primitivo
- Ilustración 9 Una Cruz en la el centro de Bogotá
- Ilustración 10 Recorte de pantalla del video Intro People
- Ilustración 11 Wilson montando zancos en la celebración del día de la raza en el ICES. 2011
- Ilustración 12 Recorte de pantalla del videoclip de 4 paredes.
- Ilustración 13 Detrás de cámaras del videoclip 4 paredes
- Ilustración 14 Potocine
- Ilustración 15 Reencuentro Naleg 36 y Wilson
- Ilustración 16 Reencuentro JeffAlb y Wilson
- Ilustración 17C-Ro y Wilson prestando el servicio militar
- Ilustración 18 Cartel del Festival Poto también es Rap, a la mera humildad. Edición 2022
- Ilustración 19 Poto también es Rap 2022

INTRODUCCIÓN

Esta tesis reconstruye los aprendizajes, caminos, reflexiones, interrogantes y hallazgos del proceso de investigación denominado: **La calle como espacio social denso en las narrativas de vida de Naleg 36, C-Ro y JeffAlb. Bogotá, Colombia.** Acudiendo al género biográfico y teniendo como horizonte la coproducción en la investigación en ciencias sociales, ensamblé fragmentos de las narrativas de vida de tres habitantes jóvenes del barrio Potosí, en la localidad de Ciudad Bolívar, ubicado en una zona periférica de la ciudad de Bogotá: Naleg 36, C-Ro y JeffAlb. Ellos decidieron ser nombrados así, pues con estos nombres se mueven en los escenarios artísticos de la ciudad.

La reconstrucción de sus experiencias, en diálogos sostenidos en distintos espacios: físicos, virtuales, formales de entrevista, informales de camaradería, llevados a cabo entre diciembre del año 2021 y septiembre del año 2022, me permitió, asumiendo el enfoque de la geógrafa humanista Alicia Lindón (2009; 2011), ensamblar la calle como espacio social, cuya densidad se manifiesta a través de los fragmentos espaciales barrio, escuela comunidad y ciudad anónima, que serán estudiados como escenarios de actuación.

En sintonía con Lindón (2009; 2011), considero que las narrativas de vida son espaciales, en tanto tienen la marca de los lugares que han transitado y, además, participan en la creación de estos lugares. Por ello, los participantes de esta investigación son a su vez actores, en tanto coproductores del espacio social calle: su voz construye la trama espacial que atraviesa este relato.

Acercarme a la calle desde la perspectiva de Lindón (2009; 2011) me ofreció un camino para observar el espacio a partir de la densidad de los fragmentos¹, los cuales, en esta investigación, corresponden a la construcción espacial presente en las narrativas de Naleg 36, C-Ro y JeffAlb. Esta investigación es un ensamble de significaciones de la calle, pues considero, en sintonía con Lindón (2009), que el mejor método para describir densamente la

¹ Lindón (2009) asume este posicionamiento como enfoque metodológico que discute con otras latitudes de los estudios del espacio:

Para quienes han estudiado largamente las ciudades desde la fantasía metodológica de alcanzar la exhaustividad en la extensión de la ciudad, estas aproximaciones pierden valor porque nunca podrán dar cuenta de la ciudad en extensión, de toda la ciudad, aunque tampoco aspiran a ello. Más bien, permiten reconstruir fragmentos de ciudad densos (p.14).

calle es abordar sus fragmentos. De antemano me excuso si en las siguientes líneas el lector o lectora no encuentra una definición concreta de la calle.

Entiendo que la calle es significada por quienes la transitan. Por esta razón la descripción se densifica a través de las interpretaciones que ofrecen los participantes de esta investigación. La experiencia es una interpretación de los acontecimientos de la vida (Tokarczuk, 2019), en este sentido, parafraseando a Geertz (2003): el ejercicio analítico consiste en desentrañar las estructuras de significación presentes en la experiencia. El argumento de esta investigación transitará por las experiencias de Naleg 36, C-Ro y JeffAlb, para describir la calle como espacio físico y, al tiempo, producción simbólica, afectiva, expresiva (y política).

En la construcción del espacio los sujetos-actores de esta investigación se revelan personajes, por lo cual, interpreté la calle como escenario de actuación. Es decir, la calle, significada a partir de la experiencia, es discurso sobre lo que en ella aconteció y espacio de los acontecimientos: es pasado e invita a observarla en el tiempo presente de las actuaciones. Para ello, releyendo a De Certeau (2000), propuse la categoría de repertorios de actuación. El matiz con el que me acerco a la comprensión de táctica y estrategia propuesto en la *Invenición de lo cotidiano I* (De Certeau, 2000), está dado por mi interpretación de las representaciones distanciadoras de Brecht (1948) y los actos de ciudadanía de Engin Isin (2008; 2009).

Los repertorios son esquemas de acciones que contienen jugadas y reglas, estableciendo los límites de los movimientos tácticos al interior de un sistema (De Certeau, 2000). En la distinción entre táctica y estrategia, propuesta en la *Invenición de lo cotidiano I*, es importante la relación entre espacio y tiempo, debido a que la estrategia implica un dominio del espacio y la táctica hace uso de la ocasión (el tiempo). En este sentido, los repertorios son típicamente tácticos, pues son despliegues de astucia que le permiten a los sujetos moverse en los escenarios donde están aparentemente sujetos al control.

En la presente investigación considero que, en determinados momentos, la astucia de los repertorios tácticos hace uso del drama, por ello acudo a la noción de representación distanciadora de Brecht (1948), según la cual el objeto es reconocido, pero al tiempo se muestra ajeno y distante. En este tipo de representaciones los sujetos juegan con lo que muestran: motivos, intereses, sentimientos y conocimientos. En otras ocasiones estas

representaciones plantean reinterpretaciones del guión de las instituciones, por lo cual me fue útil la categoría de actos de ciudadanía de Isin (2008; 2009), que contempla ejercicios de “ruptura” a partir de la creación de nuevas escenas. Aunque los repertorios que se estudiaron en esta investigación son típicamente tácticos, esta noción permite enriquecer el análisis, ya que la narración de los participantes permite ver, por momentos, un exceso de los límites en los que se mueve la táctica.

Los fragmentos espaciales densos y los repertorios de actuación conforman el argumento de esta tesis investigación, pues las narraciones espacializadas permiten observar que, dependiendo el espacio en el que se muevan, los sujetos despliegan determinados repertorios. Para observar estos tránsitos estudié los repertorios que suceden en el espacio ajeno (De Certeau, 2000), es decir, en circunstancias en las que los sujetos solo tienen posibilidad de maniobrar: escamoteando la autoridad (policial), la disciplina militar (del ejército), las técnicas de desintoxicación de las instituciones para la atención del consumo de sustancias psicoactivas y las intervenciones de las instituciones públicas encargadas de atender las dinámicas de la calle. . Para De Certeau (2000) estos son repertorios tácticos pues en el cruce entre espacio y tiempo sólo cuentan con la ocasión; son acciones de oportunidad, que dependen de la astucia.

Los repertorios pueden ser entendidos como un acumulado de experiencias que permiten deslizarse en la correlación de fuerzas, usando la fuerza del otro para mejorar la posición propia. Todo lo cual tiende a considerar que aún en las condiciones más desfavorables de la correlación de fuerzas, donde se supone que el sujeto solo puede obedecer, la obediencia puede ser torsionada sin que ello implique cuestionar frontalmente al otro.

Este juego de astucias me permitió pensar en las desobediencias con efecto distanciamiento, en las cuales los sujetos que participaron en esta investigación defienden su posición que, según la circunstancia, puede ser: el proyecto de vida en torno al Rap, la protección de la integridad o descansar de la rudeza de la calle, aceptando las reglas de las instituciones, pero emborronándolas a través del discurso o los actos. El efecto distanciamiento es un “juego” con al menos dos opciones: escabullirse aceptando el discurso oficial, para obliterarlo a través de actos que escapan a la observación institucional y/o actuar conforme a los lineamientos

institucionales, pero dejar ecos en el discurso que dejan duda sobre los supuestos que fundamentan la obediencia.

En esta tesis de investigación ensamblaré las narrativas espaciales de vida concentrándome en los repertorios que acontecen en el espacio de las instituciones. Sin embargo, en tanto la calle es concebida como un espacio social denso, el estudio de sus fragmentos me llevó a insinuar otro tipo de repertorios que trascienden la astucia y ocasión. Para avanzar en este propósito el documento se divide en cuatro capítulos. El primero de ellos hace parte de la reflexividad del proceso de investigación: en él se rastrean las huellas que el cuerpo (y la memoria) del investigador trazó en su acercamiento a las narrativas espaciales de vida que componen esta tesis. Consignando los aprendizajes propios de investigar con el cuerpo arrojado en el campo, puesto a su vez como campo de observación. Lo cual permitió recoger los aprendizajes de la coproducción en la investigación en ciencias sociales. Finalmente, en este capítulo establezco diferencias entre la coproducción y la horizontalidad.

El segundo capítulo contiene un elemento escénico nodal en las narrativas espaciales de vida de Naleg 36 y C-Ro: el consumo de pasta base de cocaína, también llamado Bazuco. Este componente escénico resulta fundamental porque su presencia es determinante en la experiencia de habitar la ciudad anónima, en donde la correlación de fuerzas es desfavorable para los intereses de C-Ro y Naleg 36. En este capítulo trato una particularidad narrativa: la expresión de una sustancia como personaje (diablo) a través de la música, en particular ciertas producciones de Rap bogotano. Por otra parte, Naleg 36, afronta este proceso de investigación en plena recaída en su consumo de bazuco. Quiero ubicar sus reflexiones, para que ellas tejan caminos propios y acompañen la construcción de los proyectos que actualmente teje. Naleg 36, asume cada nuevo intercambio como una posibilidad para crecer, y, en el marco de su consumo, como una cuerda que lanza la existencia para superarlo, tenderé esta cuerda y las que sean necesarias para acompañar su proceso.

En el tercer y cuarto capítulo se despliega el argumento de esta investigación, pues en ellos ensamble las narrativas espaciales de vida de Naleg 36, C-Ro y JeffAlb, ubicando los fragmentos densos antes mencionados (capítulo 3) y los repertorios de actuación (capítulo 4) que suceden en estos escenarios. En el tercer capítulo, las narraciones de JeffAlb me permitieron ubicar la Escuela comunidad como componente espacial transversal de las

actuaciones de los sujetos, pues marca una posición territorializada y colectiva. Por su parte, en el cuarto capítulo hay una participación protagónica de las voces de Nale6 36 y C-Ro, pues a partir de su narración construí las variantes del macro repertorio de actuación institucional.

Pistas para la lectura

Esta investigación es un ensamble de fragmentos por la carga interpretativa presente en las narraciones de vida de los sujetos-actores que la protagonizan (Tokarczuk, 2019). Esta es la clave del ensamble: los fragmentos fueron ordenados a través de mis conjeturas, sin embargo, el sentido no se limita al orden que les di, pues ensamblar fragmentos también permite dejar materiales para que otros reinterpreten, abriendo el argumento a nuevas tramas de significación.

Cada sujeto, en calidad de personaje, además de la voz propia, tendrá una firma que lo caracteriza, por ello, en el momento en el que hablen, a mano izquierda del texto aparecerá un tag, en el caso de Naleg-36 y JeffAlb, y un logo, en el caso de C-Ro². Las marcas de Naleg 36 y C-Ro contienen los elementos que ellos resaltan en su experiencia como artistas: en ambos casos son sus nombres en la escena del Rap, cada uno de los cuales tiene el cobijo espacial del fragmento denso barrio. En el caso de Naleg 36, la firma está acompañada de las siglas de su grupo de Rap: PRP. Por su parte, el logo de C-Ro contiene el palo del ahorcado (ubicado atrás de su casa), una referencia simbólica espacial desde la cual se concibe como rapero. El cual es parte de la identidad del barrio Potosí, de la memoria y el presente de sus luchas³.

² El grafiti es un elemento del Hip Hop; el Tag es la marca propia de un grafitero.

³ El palo del ahorcado además de ser el escenario en donde C-Ro dio su primer concierto de Rap siendo niño, es un símbolo de resistencia porque el terreno en el que crece, en la actualidad, pertenece a empresas mineras que en los últimos años han cambiado la geografía de la montaña. Las luchas contra la minería atraviesan parte de la vida artística, comunitaria y activista de Naleg 36, C-Ro y JeffAlb, pues los tres participaron activamente del movimiento comunitario No le Saque la Piedra a la Montaña, que buscaba frenar la extracción de materiales en el territorio donde se encuentra el barrio Potosí. Ligado a lo anterior, una de las ediciones del festival de Rap que organizan Naleg 36 y C-Ro, tuvo esta problemática como eje temático. La edición 2022 de este festival pretende recoger la memoria de las luchas de su barrio a través de un cortometraje que sería rodado en el palo del ahorcado, sin embargo, la empresa minera no dio el permiso.

Handwritten signature in black ink. The text "THE Naleg 36" is written in a cursive, slanted style. "THE" is at the top left, "Naleg" is in the middle, and "36" is at the bottom right.

Naleg 36. Poto Rap People (PRP). Cuando Naleg 36 habla la fuente es *Century 12*.



C-Ro o Consejero. Cuando C-Ro habla la fuente es *High Tower Text 12*.

Handwritten signature in black ink. The signature is highly stylized and cursive, with a horizontal line crossing through the middle of the letters. It appears to be the name "JeffAlb" written in a very fluid, slanted script.

JeffAlb. Cuando JeffAlb habla la fuentes es *Arial Narrow 12*.

En ocasiones usé fragmentos elaborados por otros investigadores. Los cuales, además de estar respectivamente citados, tienen estas firmas. Existen participaciones de funcionarios

del Instituto Distrital de Protección de la Niñez y la Juventud (en adelante IDIPRON), que fueron entrevistados en el desarrollo del trabajo de campo, cuyas firmas son marcas institucionales.



Erika Tobar. Coordinadora del equipo psicosocial de Convenios del IDIPRON. Imagen copiada del portal web *Peace Insigth* (2022).



Katherine Marín. Funcionaria del modelo de reducción de riesgo y daño del IDIPRON. Imagen copiada del portal web *Nexura* (2022).



Freddy Martínez. Funcionario de Convenios del IDIPRON. Imagen copiada y adaptada del perfil de LinkedIn del IDIPRON (2022)

Adicionalmente, a partir del capítulo 2, cuando empieza el ensamble de narraciones, para distinguir el cambio de voces, además de la diferenciación de las fuentes en el caso de Naleg 36, C-Ro y JeffAlb (los funcionarios y yo hablamos con la fuente *Times New Roman* 12), el tamaño de la fuente de la primera letra de la nueva intervención pasa de 12 a 20. Por otro lado, cuando participo en alguna conversación en calidad “interviniente” firmaré con la rúbrica:

A handwritten signature in black ink that reads "Edgardo C." with a stylized, cursive font.

Edgardo Claro. Investigador-sujeto

Finalmente, para quienes no están familiarizados (as) con el rico lenguaje del espacio social de la calle bogotana, elaboré un glosario con los sentidos que pude recoger en esta investigación y en la experiencia que me ha permitido nombrar las indagaciones en el espacio social denso de la calle.

CUERPO INMERSO EN EL CAMPO

La vida es creada por los acontecimientos, pero solo cuando somos capaces de interpretarlos, tratamos de entenderlos y de darles un significado, se transforman en experiencia. Los acontecimientos son hechos, pero la experiencia es algo inexpresablemente diferente. Es la experiencia, y no cualquier evento, lo que constituye el material de nuestras vidas. La experiencia es un hecho que ha sido interpretado y situado en la memoria. También se refiere a una cierta base que tenemos en nuestras mentes, a una estructura profunda de significados sobre la cual podemos desplegar nuestras propias vidas y examinarlas completa y cuidadosamente.

Olga Tokarczuk (2019)

Investigar en las ciencias sociales implica comprometer el cuerpo, las posiciones políticas y la experiencia de vida. En este sentido, esta investigación toma partido por la observación comprometida de los procesos políticos y sociales del entramado de sentido que compone la realidad. Asumiendo que quien interroga hace parte de la trama, es decir, quien observa también es producido en el proceso de investigación.

El espacio social calle me ha conformado como sujeto, en él he construido mis interrogantes y he delineado mis posiciones políticas. Teniendo en cuenta que el espacio social calle puede ser observado a través de distintos fragmentos y que, en tanto social, es construido por quienes lo transitan, esta investigación es un diálogo de experiencias de habitar la calle, en donde el investigador, desde su trayectoria, planteó un problema de investigación que compartió con la comunidad académica de la Maestría en Comunicación y Política de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, y con los sujetos que participan de esta investigación.

El trabajo colectivo es un esfuerzo que no germina en dos años. En esta apuesta colectiva la coproducción se ubica en el horizonte, tanto del problema de investigación, como de los materiales y la escritura de la tesis. En cada uno de estos elementos pude avanzar: cada paso, modesto por lo demás, me invita a profundizar las potencias de investigar como proceso pedagógico y político.

Político, en tanto la investigación revela sujetos con posiciones e intereses. El trabajo de campo inauguró un espacio común donde los actores, incluyéndome, pusimos en juego nuestra diferencia. C-Ro y Naleg 36 aceptaron mi invitación con el objetivo de involucrarme en la organización del “Festival Poto también es Rap, a la mera humildad”, a realizarse el seis (6) de noviembre del año 2022, en las canchas dobles del barrio Potosí, en la localidad de Ciudad Bolívar, Bogotá, Colombia. Entre las herramientas que pensaban utilizar para organizar el festival estaba la formulación de un proyecto con la Agencia Internacional para el Desarrollo de los Estados Unidos (USAID por sus siglas en inglés), lo cual tenía el objetivo de obtener recursos para financiar el Festival. De allí vienen los primeros cambios en el problema de investigación: que pasó de indagar las acciones de los habitantes de calle en el

espacio público a reflexionar sobre los repertorios tácticos de C-Ro y Naleg 36 en el espacio del otro (De Certeau, 2000).

Coproducir implica entender la investigación en un campo de fuerzas en relación: el otro juega sus cartas, recoge sus “ganancias” y abona su trabajo para la causa común. Frente a las tareas puntuales de la presente investigación, por el marco en el que se desarrolló, asumí la mayoría de los compromisos: redactar el proyecto, realizar los cuestionarios y transcribir las entrevistas. En lo que correspondía al Festival, si bien tuve responsabilidades, fue Naleg 36 el de la iniciativa, pues en la Poto Rap People (en adelante PRP), agrupación de Rap a la que pertenecen él y C-Ro, desempeña el papel de productor, por ello coordinó los tiempos, convocó las reuniones, velando porque cada compañero cumpliera con sus labores. En un proceso a largo plazo el mérito estriba en que la investigación se convierta en un proceso integralmente colectivo. Por el momento, esta investigación registra los primeros pasos de este horizonte: ser consciente de los múltiples intereses del campo, ajustar la propuesta de investigación a estos intereses (Kaltmeier, 2012), componer un colectivo de trabajo, hacer cotidianos los espacios de encuentro, y coproducir algunos materiales.

En tanto la coproducción implica un campo de fuerzas, entiendo que hay relaciones de poder en juego. Aunque esta tesis de investigación acoge los aportes de Kaltmeier (2012), en relación a la metodologías horizontales en ciencias sociales, tomo distancia del término horizontalidad, porque insinúa un estado de cosas que no corresponde a la actualidad de los ejercicios de investigación, en donde el investigador ocupa, frente al planteamiento del problema, la toma de decisiones sobre los cambios en el proyecto, la escritura de los resultados y los reconocimientos en el campo académico, un lugar de privilegio. La experiencia de investigación que narra esta tesis da cuenta de una apuesta por la coproducción que no es equiparable a la horizontalidad.

En las condiciones actuales de la investigación en ciencias sociales apostar por la coproducción implica reconocer que la correlación de fuerzas tiene desbalances que van a permanecer en el tiempo. El trabajo colectivo en la investigación en ciencias sociales no necesariamente es horizontal, implica un movimiento permanente en la balanza de fuerzas que conlleva una disputa en al menos tres frentes: en el campo de la academia, para adaptar sus tiempos y formas a las diversas realidades que estudia; en la posición epistemológica del

investigador: metodologías y técnicas de escritura; en el desarrollo de la observación participante, que implica, además de reconocer el desbalance en la correlación de fuerzas, reelaborar colectivamente los objetivos de la investigación y establecer acuerdos sobre los beneficios del proceso, es decir, reconocer los múltiples intereses que hay en juego. En este sentido, asumir que la investigación es un proceso político parte de reconocer que no es horizontal, al contrario, se enfrenta con la verticalidad, pero entiende que los sujetos, incluyendo el investigador, no asumen pasivamente los desbalances en la correlación de fuerzas.

Por otro lado, la investigación es un proceso pedagógico pues, además de campo de fuerzas, es un escenario de experimentación. Esta investigación inició con objetivos contextualizados en el espacio académico, pues allí debía justificar la relevancia del tema, que implicaba ubicar el problema en un campo de conocimiento. En este sentido, propuse técnicas, inscritas en las metodologías cualitativas: observación participante, entrevistas semiestructuradas, “photovoice”, etc. En el camino, la observación participante derivó en una variante que denominé “observación colaborativa”, según la cual, la observación se da en marco del trabajo colectivo en pro de objetivos que exceden la investigación inicial, invitando al ajuste de las coordenadas y la afinación de las herramientas. También surgió el tatuaje como excusa pedagógica.

Además, en tanto proceso pedagógico, la investigación permitió construir aprendizajes de forma continua. Las categorías iniciales, amparadas en el campo de conocimiento en el que fue ubicado el problema de investigación, fueron interrogadas: la ciudadanía fue interpelada por una perspectiva actuante en la constitución política de los sujetos. Lo cual implicó un fluido intercambio entre los materiales resultantes del trabajo de campo y las reflexiones en la academia.

Los materiales de campo resultantes: transcripción de entrevistas, relatorías de reuniones, letras y audiovisuales de canciones, cortometrajes, formatos de convocatorias, fotografías, diarios de campo y notas de voz de WhatsApp, fueron procesados a través de la herramienta de análisis cualitativo ATLAS.ti. Que, a partir de la teoría fundamentada, permitió construir categorías en un proceso cíclico que relaciona: categorías sociológicas, materiales de campo y categorías emergentes. De esta forma, las categorías emergentes, puestas en el escenario

colectivo de la investigación, permitieron afinar los interrogantes a través de los cuales Naleg 36, C-Ro y JeffAlb, reconstruyeron sus narraciones de vida. A partir de ellas también releí los materiales de campo y las teorías desde las cuales había partido. La escritura de esta tesis de investigación es el resultado del ir y venir entre la reflexión teórica, la coproducción de los materiales de campo, pasando por la mediación técnica de ATLAS.ti.

Este capítulo es una reinterpretación de los acontecimientos y sucesos del proceso de investigación. Organizo el argumento en torno a dos ejes: la explicitación del cuerpo en la investigación social y el enfoque de la experiencia. En ese sentido, propongo entender la investigación social como ejercicio encarnado y planteo la posibilidad de que los argumentos (el entramado de los hechos del proceso de investigación) sean coproducidos. Para ello sugiero un diálogo a partir de la noción de experiencia de Olga Tokarczuk (2019) y, desde allí, exploro las posibilidades para avanzar en la construcción de una poética de la investigación en las ciencias sociales.

El capítulo cuenta con dos partes: en la primera, reflexiono sobre la experiencia de investigar, en donde se abstraen tres aprendizajes de la memoria corporal: trabajo colectivo en la investigación en ciencias sociales, cuerpos inmersos en el trabajo de campo y la memoria corporal en la interpretación. En la segunda, expongo posibles caminos hacia una poética de la investigación en ciencias sociales.

Investigar como experiencia

La película *Crimes of the Future*, (Cronenberg, 2022), a través del tratamiento performativo de los órganos internos como un interior (afuera) poesía, reinventó imágenes extraviadas en mi memoria sobre cuerpos expuestos a la comunidad científica. Rebuscando las imágenes volví a *Los Errantes*, novela de Olga Tokarczuk (2019), que, en el ensamble de fragmentos, cuenta la vida de un anatomista; cuyas imágenes fueron reelaboradas por Cronenberg (2022). Siguiendo las huellas de esta reconstrucción me encontré con *El narrador tierno* (Tokarczuk, 2019), discurso con el que la escritora recibió el premio nobel de la literatura en el 2019. Flotando en su espiral encontré palabras que me recorren desde que esta escritura ha venido tomando forma:

Por lo tanto, podría ser mejor contar historias honestamente de una manera que active un sentido del todo en la mente del lector, que active la capacidad del lector para unir fragmentos en un solo diseño y descubrir constelaciones enteras en pequeñas partículas de eventos. Para contar una historia que deja en claro que todo el mundo y todos están inmersos en una noción común, que producimos minuciosamente en nuestras mentes con cada giro del planeta (Tokarczuk, 2019).

Esta investigación se acerca a las experiencias de C-Ro, Naleg 36 y JeffAlb, a través de las narraciones mediante las cuales ellos interpretan y significan los acontecimientos de sus vidas. El resultado de este proceso tendrá el aspecto de un ensamble de estas interpretaciones. Esta reinterpretación está mediada por la escritura que narra la experiencia de investigar. El investigador se constituye en un narrador de narraciones, que toma como fuente la experiencia de otros, y la propia, para constituir la unidad constelada de una escritura con conexiones que incluyen y trascienden sus intereses, y los intereses de la comunidad científica.

En este sentido, cuando nos acercamos a esta investigación, nos aproximamos a una totalidad que no pretende ser unidad, pues se compone de fragmentos que constelan en torno a ideas que podrían, si otra experiencia las ensambla, tener otra coherencia. En esta totalidad hecha de fragmentos, en calidad de investigador (narrador), también soy un personaje: los elementos desde los cuales reinterpreté las experiencias están constituidos por el significado que le di a distintos acontecimientos de mi vida y en la experiencia de campo fui un observador observado, en tanto mi cuerpo también encarna el proceso de investigación.

Tokarczuk (2019) nos dice: “A menudo me hacen esta pregunta incrédula: «¿Es verdad lo que escribiste?». Y cada vez siento que esta pregunta es un presagio del final de la literatura”. Quien lee nuestras tesis de investigación se acerca a ellos asumiendo que corresponden a exploraciones de la verdad, lo cual no pretendo discutir; en cambio resulta interesante profundizar en la respuesta de Tokarczuk (2019):

Nunca me ha entusiasmado particularmente ninguna distinción directa entre ficción y no ficción, a menos que comprendamos que esa distinción es declarativa y discrecional. En un mar de muchas definiciones de ficción, la que más me gusta

es también la más antigua, y proviene de Aristóteles. La ficción es siempre un tipo de verdad.

Me interesa resaltar la manera en que la inmersión del investigador en campo afecta la construcción del argumento de la investigación. Encarnar la investigación, asumiéndola como ejercicio colectivo, altera las conjeturas, permitiendo dialogar con los supuestos teóricos que amparan nuestra mirada como investigadores. Lo cual supone un permanente diálogo con la teoría y la apertura a nuevas perspectivas de investigación.

En este sentido, los hallazgos de este proceso de investigación son contingentes. La íntima relación con Naleg 36 me llevó a sentir sus interpretaciones y ubicarles un lugar central en el argumento, el cual se compone de fragmentos porque lo consideré una forma de ser honesto con la riqueza narrativa que encontré en las distintas conversaciones que sostuvimos, no sólo con él, sino con C-Ro y JeffAlb. El momento que vive Colombia también interviene en la interpretación, pues genera un ambiente preñado de preguntas sobre las constituciones subjetivas en el campo de la lucha comunitaria, social y política. De igual forma, el lugar desde el que se observan estas preguntas alteró la visión del campo, es decir, hacerlo desde la Maestría en Comunicación y Política, de la Universidad Autónoma Metropolitana, pues desde allí se cultiva un interés por la construcción social del sentido y una preocupación por la constitución subjetiva del investigador: ¿quién investiga?, ¿por qué se pregunta lo que se pregunta? Cuyas respuestas, aún por construir, ubican la posicionalidad, la investigación encarnada y la coproducción como horizonte de las ciencias sociales.

Reinterpretar la experiencia de investigación nos lleva, entre otras cosas, a ubicarnos como personajes de la narración: el investigador como sujeto-actor. Investigar implica una memoria corporal y espacial que configura la interacción con los demás sujetos. Al hablar de cuerpo nos referimos a una dimensión espacial del sujeto, es decir, el sujeto como territorio. Desde la geografía humanista Alicia Lindón (2009) propone la noción de sujeto-cuerpo:

Toda práctica espacial es posible y se concreta a partir de la corporeidad y la motricidad que le es inherente. Esta forma de concebir las prácticas se puede denominar sujeto-cuerpo, y en ella la corporeidad no sólo es constitutiva del actor (y, en consecuencia, de su actuar) también es una forma de espacialidad. Así, al

concebir al sujeto como habitante, la dimensión espacial primera y eminente es la corporal (p. 12).

El cuerpo como espacio tiene una memoria, en sintonía con Lindón (2009), constituida por sentimientos y afectos. En este sentido, tiene una historia procesada por la experiencia que le da ciertas disposiciones. Los espacios, con sus significados, nos cuentan qué son e insinúan cómo deben ser habitados (espacios de miedo, espacios seguros, espacios de “libertad”), así, el cuerpo se encuentra con situaciones en las cuales reacciona activando su memoria. Para dar un ejemplo, si una persona ha entrenado artes marciales con guardia alta, en la cual los brazos conforman un cajón que protege la cabeza, cuando alguien levanta la mano, en postura amenazante, el cuerpo reacciona construyendo un cajón con los brazos (una reacción que no es instintiva sino construida en la historia de su cuerpo). En este sentido, hablamos de una memoria en movimiento: un arsenal de recursos prestos a la creación.

La memoria corporal de los investigadores e investigadoras de las ciencias sociales constituye el repertorio de movimientos espaciales que pone en juego desde el planteamiento de la investigación, pasando por las exploraciones en territorio (trabajo de campo), hasta el ejercicio interpretativo. A continuación, abstraigo algunas de las expresiones de la memoria corporal que acompañaron este proceso de investigación.

Trabajo colectivo en la investigación en ciencias sociales

Conocí el teatro a comienzos de la década pasada, a través de ejercicios de investigación colectiva ambulante guiados por la inquietud de la calle. Buscando un territorio desde el cual investigar las violaciones de derechos humanos de los jóvenes en la ciudad de Bogotá, con el Observatorio en el cual contribuía, en el año 2013 conocí un teatro comunitario en una localidad montañosa de la ciudad de Bogotá. Este acercamiento me llevó a participar en el colectivo que dinamizaba el teatro comunitario, por lo cual resulté haciendo teatro, pues el método de investigación de ese espacio era el ejercicio dramático.

Los actores del grupo de teatro eran vecinos a quienes invitar a hablar (solo hablar) sobre las distintas realidades del barrio, la ciudad y el país, resultaba descontextualizado, por lo menos en primera medida, porque la invitación no se ajustaba a sus ritmos de construcción de conocimiento. Hacer teatro comunitario implica autogestionar los insumos de la actuación: elaborar la indumentaria, construir el escenario, bordar la ropa, diseñar la boletería,

reconstruir los guiones, apropiarse los personajes, etc. En este sentido, la reflexión (construcción del conocimiento) estaba ligada al hacer.

En el desarrollo de la presente investigación esa memoria operó como una disposición corporal (espacial). El primer encuentro grupal con C-Ro y Nalg-36 tuvo como objeto hablar de una convocatoria de la USAID a la cual se querían presentar. Previamente a este encuentro, individualmente, se habían explicado los objetivos de la investigación. En esos primeros encuentros me dispuse a colaborar en sus proyectos. De esta forma, operó en ellos un cálculo de oportunidad: la posibilidad de contar con un asesor externo para realizar sus proyectos, entre ellos, la organización de un Festival de Hip Hop en su barrio. Para conseguir los recursos del Festival tenían planeado presentarse a varias convocatorias (públicas y privadas). A partir de esta reunión grupal, realizada a través de la plataforma zoom, acordamos que yo me integraba al equipo de producción del Festival y, en este proceso, reconstruiríamos sus historias de vida.

Cuando nos encontramos presencialmente, en diciembre del 2021, en la ciudad de Bogotá, les propuse un plan de trabajo que dividía las sesiones entre los asuntos del Festival y los aspectos propios de la investigación. En el desarrollo del plan de trabajo, la organización del Festival se convirtió en el espacio donde surgieron sus narraciones de vida. En la práctica no existió una división tajante entre un espacio y otro, más bien, la investigación, como actividad formal, pasó a un segundo plano: en las conversaciones sobre los asuntos particulares del Festival surgieron las narraciones de vida. Lo cual da cuenta del diálogo permanente entre la propuesta epistemológica y metodológica, y la experiencia de investigar, pues tomar posición en la academia (optar por una forma de participar en la construcción de conocimientos) también hace parte de nuestra memoria como sujetos. Desde el principio de este capítulo he afirmado que asumo la investigación en ciencias sociales partiendo de una perspectiva comprometida social y políticamente, cuya práctica en el trabajo de campo implica comprometer el cuerpo, entre otras cosas.

La memoria corporal se activó como una disposición al tejido común, es decir, una forma de operatividad propia de la organización comunitaria, en la cual se construye conocimiento a través del hacer, con repertorios assemblearios: construcción de una agenda (confluencia de intereses), autogestión de los recursos, trabajo colectivo (distribución de responsabilidades),

evaluación y redefinición del plan de trabajo, entre otros. Estos repertorios estuvieron acompañados de afecto y la camaradería. En este sentido, la investigación se realiza desde el compartir vital. Este compartir no es ajeno, como veíamos, a cálculos de oportunidad: Naleg 36 y C-Ro entendieron la distancia física del proceso de escritura, mi retorno a la Ciudad de México, como un paso necesario para otros de sus objetivos: la visibilización y sistematización de su proceso colectivo, y el potenciamiento de sus proyectos. Construir desde lo comunitario activó una memoria corporal, en tanto generó estímulos ante los cuales respondió el sujeto-cuerpo: el investigador-compañero. Esto alteró significativamente la interacción de los cuerpos en el campo.

Cuerpos inmersos en el campo

Llamar la atención sobre el cuerpo en la investigación social no desvanece los roles (investigador-sujeto) en la investigación en ciencias sociales, permite ubicar al investigador como un sujeto que también se expone, cuya subjetividad se construye en el proceso de investigación. El cuerpo está permanentemente expuesto, por ello, su memoria (olvidos y afectos) juega en la configuración de las interacciones entre los sujetos que integran la investigación (incluyendo quien la plantea).

En mi memoria de vivir en la ciudad de Bogotá, la bicicleta constituye un mecanismo de participación en el espacio, me permite habitarlo. Hacer una entrevista, sostener un encuentro grupal, no es un trámite académico-burocrático, allí se juegan las experiencias que exploramos y la experiencia que nos ha invitado a explorarlas. Habitamos, por el tiempo que lo permiten las condiciones de la investigación, un territorio otro, al cual accedemos a través de distintas puertas. Ajeno a Potosí, barrio donde se desarrolló esta investigación, la bicicleta me permitió ser su habitante, pues la montaña en donde se encuentra ubicado conforma los cerros orientales de la ciudad de Bogotá, haciendo parte, a su vez, de mi memoria ciclista: sus calles tienen una altimetría⁴ que mi cuerpo conoce: como en una puesta en escena regula

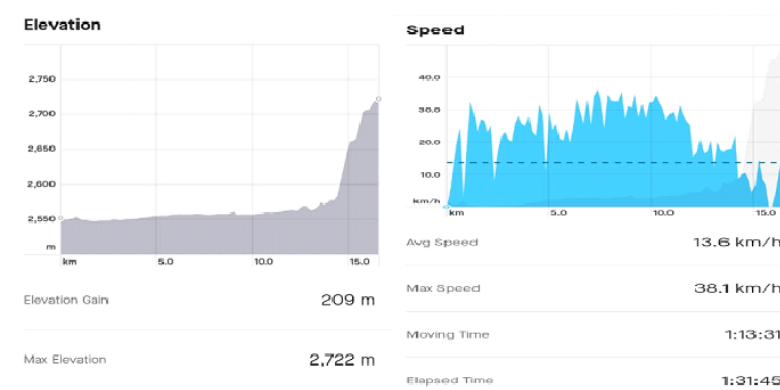
⁴ En el portal *Biketour Experience* (2022) define la altimetría así:

(...) Es la parte de la topografía que se encarga de medir las alturas y de describir, tanto el relieve como las elevaciones del terreno. La altimetría nos ofrece información muy relevante para preparar cualquier ascenso en bici: desde la longitud del trayecto, hasta su altura, pasando por las intensidades de la pendiente en los diferentes puntos del recorrido.

el ritmo (acelera, frena, reposa). Esta exposición del cuerpo nos brinda un espacio, nos protege de él y da seguridad para posar los pies (los pedales).

Siempre llegué en bicicleta a casa de C-Ro y Naleg 36. Desde que ellos conformaron la Poto Rap People, su agrupación de RAP, han afirmado que Potosí es el último barrio de Bogotá. Llegar en bicicleta a su espacio (el último barrio) me ubicó próximo a sus vidas, haciendo cotidiano el encuentro: después de una hora y media de pedaleo, con tres kilómetros de montaña a una pendiente considerable (ver la ilustración 1), el cuerpo llega sudado, cansado, como cuando se llega a casa después de una jornada de trabajo. Mi casa se encuentra en la Ciudad de México, cuando estoy en Bogotá habito donde me abran las puertas: llegar en mi bicicleta a sus casas era un signo de esa intimidad del habitar, sellando la relación de hermandad que construimos. Esto no fue premeditado, la bicicleta es mi medio de transporte, sin embargo, quiero incluirla dentro de la utileria del personaje-investigador. Siendo una de las expresiones de la exposición de mi cuerpo.

Ilustración 1 Altimetría del recorrido en bicicleta a Potosí



Fuente: Elaboración propia. Datos de Strava. 10 de diciembre del 2021

Esto abre un camino para explorar otras formas de exposición del cuerpo. Además de rapero, C-Ro es tatuador. Investigar puede ser visto como una experiencia pedagógica. En este sentido, el cuerpo expuesto puede ser un territorio en el que también transcurre la investigación. Investigar, en tanto experiencia, implica una relación espacio-tiempo. El tiempo para interactuar con los sujetos que integran un ejercicio de investigación no está garantizado. Por ello, en tanto ejercicio pedagógico, investigar requiere abrir un tiempo que,

a su vez, implica construir un espacio: ¿Cuándo nos vemos? ¿Dónde? Esta comunidad (espacio-temporal) es un tejido que surge de los cruces de las experiencias. Las partes buscan lo común en el otro, poniendo en juego allí sus intereses, gustos y expectativas.

En mi caso, la relación con C-Ro, además de incluir la organización del Festival de Hip Hop, implicó intercambiar otras experiencias: él, como iniciado en el tatuaje, y yo, como seguidor del oficio. Para C-Ro era importante encontrar un lienzo que le permitiera ensayar sus técnicas, para mí el tatuaje constituye una memoria de mis tránsitos y, en el momento particular, me permitió observar de primera mano (piel) el despliegue artístico de C-Ro. Además, la sesión de tatuaje sirvió de cierre al ciclo del trabajo de campo.

Ilustración 2 Tatuaje terminado



Fuente: Elaboración propia. En la imagen una muerte a contra reloj. 14 de abril del 2022

Nuevamente, el cuerpo del investigador es puesto en escena: constituyendo escenario y trama. Escenario, pues la piel es el lugar donde transcurre parte del argumento, y trama porque articula técnica con narración de vida: la imagen cuenta una historia, construir la

imagen conllevó abordar las siguientes preguntas: ¿Dónde se hizo tatuador? ¿Qué relación existe entre el rapero y el tatuador? Como espacio para las preguntas es, también, una excusa pedagógica, en donde los sujetos exponen su cuerpo.

¿Por qué pedagógica? El ejercicio de construcción de conocimiento es una experiencia pedagógica en tanto implica el mutuo aprendizaje. Leer a Grotowski y a Brecht no es suficiente para hacerse actor de teatro, de forma similar, conocer la teoría del color no basta para hacerse tatuador. El primer caso requiere lanzarse al escenario: “es en las tablas donde se hacen los actores”. En el caso del tatuador es necesario contar con lienzos para explorar la técnica. El tatuaje nos permitió abrir un espacio pedagógico y político para jugar con los roles en la investigación en ciencias sociales. Nuevamente, el investigador es un sujeto-actor invitado a la contingencia, es decir, a interpretar descubriendo rendijas en las cuales interpretar es crear (reinterpretar). Investigar es, en este sentido, un ejercicio de actuación: en el “campo” el investigador e investigadora es un personaje construido por la experiencia de vida y la experiencia de investigar; nuestra memoria corporal determinará el movimiento de nuestro cuerpo en el escenario “campo”. En este caso, el tatuaje corresponde a mi memoria corporal de la construcción del conocimiento.

El campo constituye un escenario⁵ donde el investigador reinterpreta su papel en la academia y la sociedad. Porque el “momento pedagógico”, que permite la construcción de conocimiento debe ser creado: el vínculo, los afectos, la confianza y el espacio de encuentro. Llamar actor al investigador tal vez confunda, por ello debo aclarar que no se trata de una imitación del acto de investigar, sino que este acto, como muchos otros, implica arrojarse a una relación que puede ser fallida, por ello es contingente, en la cual, los conocimientos se despliegan recreándose, valorando la situación, aprovechando oportunidades, construyendo lazos que son reales, como es real el cuerpo que vemos desplegarse en una puesta en escena de teatro.

Memoria corporal de la interpretación

El narrador como personaje articula fragmentos en una constelación que tiene sentido. Cuyo tejido se da, en parte, por la memoria corporal, que media la relación entre los materiales de campo, los diálogos con la teoría y la experiencia del narrador. La “intuición” con la que

⁵ Un escenario es el lugar donde transcurre un argumento.

formulamos nuestras primeras categorías encuentra asidero en el flujo de nuestra memoria que al nombrarla se constituye experiencia (Tokarczuk, 2019). De esta forma, puedo rastrear las categorías emergentes de esta investigación siguiendo el recorrido de mi cuerpo por los distintos espacios en donde se construyó mi experiencia: academia, comunidad, barrio, familia, trayectoria laboral, etc.

Cuando “salté” por primera vez a un escenario (de teatro) le di el nombre de contingencia. Esa palabra significaba mi cuerpo expuesto ante lo imprevisible: el olvido del guión, fallas técnicas, la actuación de mis colegas, el silencio o el ruido del público. Esa experiencia constituye la base que articula mi comprensión de la política, dando sustento a las categorías sobre las cuales gira esta narración: personajes (sujetos-actores), escenarios, actuación. En este sentido, la abstracción que articula y les da sentido a los fragmentos es una experiencia. Del universo que emerge a partir de las narraciones de vida, los fragmentos allí dispersos, el ejercicio interpretativo ordena categorías que podrían ser otras, si es otro cuerpo el que se acerca a ellas. Por eso imagino que el diálogo con otras teorías no es -necesariamente- un diálogo entre objetos de estudio sino entre experiencias corporales.

Ilustración 3 Obra de teatro Las viudas



Fuente: Tomada de Lanzas y Letras (2017). En escena Clara Labores Viuda de Guerrero, Nicolás (Edgardo) y Sonia Mandón Viuda de Santo Domingo.

Nuestra memoria corporal le da sentido a los engranajes categoriales que construimos en el proceso de investigación. En la actual propuesta, como lo veremos, en ciertas circunstancias, cuando la correlación de fuerzas es desfavorable a los sujetos-actores, estos enfrentan el arsenal disciplinario a través ejercicios que interpreté como dramáticos, en los cuales despliegan lo que llamé “desobediencias con efecto distanciamiento.”

En la discusión colectiva de los montajes, del grupo de teatro comunitario referido, estaba un asunto de vieja data en la reflexión sobre la literatura y el teatro en el seno de la lucha contra el capitalismo: la relación entre panfleto y literatura. Ubicado entre Brecht (1948) y Benjamín (2015 [1934]; 2003 [1936]), el director del grupo de teatro, orientaba la producción confiando en que la posibilidad de intervenir en un ambiente hostil al pensamiento “comprometido”, pues el barrio donde se encontraba el teatro hacía parte de una zona de extenso control de los paramilitares de la derecha, era a través de un teatro que divirtiera⁶: éste debía “defenderse sólo”, es decir, en las tablas, en lo cual, en sintonía con Benjamín (2015 [1934]), jugaba la técnica. En el grupo de teatro se acudía permanentemente al efecto distanciamiento de Brecht (1948). Para ello explorábamos formas de reconstruir (imaginar, dibujar, bocetar) distintas realidades del conflicto político y social del país, sin caer en la palabra directa, insinuando sin decir; experimentábamos con la puesta en escena, los sonidos incidentales, el escenario, la indumentaria y el movimiento de los cuerpos.

La categoría emergente: “desobediencias con efecto de distanciamiento” propone un diálogo teórico con Brecht (1948) que está mediado por mi experiencia como actor de teatro en un colectivo comunitario. Lo cual determina que un gesto “táctico”, moverse al interior de las instituciones de atención del consumo de sustancias psicoactivas, por ejemplo, sea visto como una operación dramática. Pues como observador de estos repertorios tácticos presto especial cuidado a las implicaciones del cuerpo en cualquier movimiento. El puente entre Brecht (1948) y De Certeau (2000) pasa por la historia de mi cuerpo.

⁶ El fin del arte es divertir dice Brecht (1948)

Tesis de investigación como narración

Tesis de investigación

Aristóteles (2011) considera que la imitación (“mimesis”) de la acción en la poesía trágica realiza a través del argumento: con “«argumento» me refiero al entramado de los hechos” (p. 30)⁷. De los elementos que componen la tragedia: argumento, caracteres, dicción, pensamiento, puesta en escena y canto, el argumento, reitera Aristóteles (2011), es el más importante.

Reconstruir narraciones de vida me dejó en la puerta de una decisión definitiva a la hora de elaborar esta tesis: el investigador (a) entre múltiples opciones, puede poner las historias en su voz, construir causalidades entre los sucesos y articularlos sobre la base de sus conjeturas; también puede, no ya ensamblar los argumentos, sino las narraciones de vida, es decir, ensamblar narradores. En la presente propuesta he preferido la segunda opción, por eso me inclino a favor de la categoría narraciones de vida, acudiendo al género biográfico: el orden cronológico de los hechos no me interesa, construir causalidades entre ellos, tampoco; sin embargo, la escritura que ha decantado no presenta una acción entera y completa, como en el caso de la tragedia según el análisis de Aristóteles (2002). Hay un entramado de hechos que combina distintas acciones; articula los narradores, y sus narraciones; ensamblando dichas acciones a partir de la siguiente conjetura: los sujetos implicados en esta investigación, reinterpretando los acontecimientos de su vida, se revelan personajes (sujetos-actores) que defienden su posición en distintos escenarios institucionales a través de movimientos tácticos (repertorios de ocasión).

Mi papel como investigador, en este particular, me lleva a presentarme como articulador de narraciones, que ensambla distintos fragmentos y ofrece al público lector una trama que tiene una relación de sentido fundamentada en los diálogos con la teoría, el trabajo de campo y mi posición como sujeto. La escritura de esta tesis de investigación se ofrece una oportunidad de exploración que busca aproximarse a la experiencia de campo. ¿Cómo afrontar la fase de

⁷ He acudido a dos traducciones de *La poética*, la primera de la editorial Ágora (2002), realizada por Antonio López Eire, y la traducción de la editorial Gredos (*Poética*, 2011), elaborada por Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. En este escrito me moveré entre una edición y otra. De la traducción de Antonio López Eire destaco que, en lugar de composición de los argumentos, como habla Martínez y Duplá, traduce ensamble de argumentos.

escritura teniendo en cuenta la polifonía que emerge de la experiencia de campo? Para responder esta pregunta me decanté por el ensamble de narraciones.

Como mencioné anteriormente, Naleg 36 y C-Ro me integraron al equipo de gestión del “Festival Poto también es Rap a la mera humildad”. Lo cual implicó la coproducción de formatos, cartas de presentación, proyecciones presupuestales y cronogramas de trabajo. Este vínculo excede los tiempos formales de la investigación, pues, a medida que se profundiza la relación con los demás integrantes del equipo de investigación, los encuentros se hacen cotidianos, los horarios dejan de ser los formales: “no hay horario de oficina para los compañeros, de hecho, con ellos se habla después de la oficina”. Las relaciones de camaradería no se acaban con el informe de investigación, pues en lo particular, el Festival está en pleno proceso de organización, teniendo como fecha de realización el seis (6) de noviembre del año en curso.

Esta es una cara de la coproducción pues, teniendo en cuenta la trayectoria organizativa de los implicados, en el proceso emergió la división del trabajo y reparto de tareas. Mis funciones en la coproducción implicaban la revisión de los formatos, corrección de estilo de las cartas, estudio exhaustivo de las convocatorias; ellos, a su vez, por la cercanía espacial con los escenarios, estaban encargados de afianzar las relaciones con sus compañeros de barrio, realizar las cotizaciones y asistir a las reuniones presenciales con las instituciones. Esta parecería una división intelectual del trabajo, sin embargo, de cara a este reto, les propuse construir colectivamente los formatos.

Las fotografías de esta investigación fueron elaboradas, en su mayoría, por los participantes. En el cuerpo del documento he ubicado fotografías compartidas por los participantes en distintas conversaciones a través de WhatsApp. Desafortunadamente, debido a la premura del tiempo, el ensamble de sus narraciones no pudo construirse con el consenso colectivo; este aspecto de la coproducción está en el horizonte que abre esta investigación. Debido a la intensidad y la frecuencia de los intercambios, la mayor parte de los materiales coproducidos, analizados y estudiados no pudo incluirse: esta tesis de investigación es un fragmento de la investigación realizada.

El investigador como sujeto-actor

La persona del investigador debe construir varios personajes, en tanto el de académico sólo existe en ciertos espacios. No es ajeno a las preocupaciones intelectuales descubrir cómo presentarse en un territorio, explicar los motivos de la presencia ajena. La justificación de la pertinencia de una investigación debería incluir este tipo de cosas, pero esto es algo que apenas se alcanza a vislumbrar lanzándose a las tablas de la investigación, esto es, al campo. En él, nuestro guión (preguntas, conjeturas, objetivos) apenas resiste la primera zambullida, de ese río salimos hiperventilando, con el traje de intelectuales a punto de echarse a perder. Más vale, pues de allí surge el personaje, los varios personajes.

La comprensión de la disposición de los investigadores a reinterpretar su papel como “intelectuales” tiene una trayectoria que puede rastrearse en la educación popular, sin embargo, esto es algo que excede el presente capítulo. Por el momento, me gustaría finalizar aclarando que personaje, a coro de Tokarczuk (2019), no es sinónimo de mentira, sino de interpretación de los acontecimientos que nos constituyen investigadores, para reconstruir el argumento de nuestro rol como académicos ¿quiénes somos? ¿qué hacemos en los ejercicios de campo?

Investigar puede ser una opción de vida, que nos permita vivir las preguntas: comprometernos hasta donde la piel lo permita, tejer afectos, integrarnos en las colectividades que el campo nos presente, hacernos raperas, productores audiovisuales, poetas, agricultoras, burlesqueros, migrantes, activistas, teatreras, hackers. En este sentido, investigar puede entenderse como un despliegue de actuaciones en una puesta en escena en donde el narrador-personaje invoca, en compañía de Tokarczuk (2019), la ternura.

La ternura es espontánea y desinteresada; va mucho más allá del sentimiento de empatía. En cambio, es el compartir consciente, aunque quizás un poco melancólico, del destino común. La ternura es una profunda preocupación emocional por otro ser, su fragilidad, su naturaleza única y su falta de inmunidad al sufrimiento y los efectos del tiempo. La ternura percibe los lazos que nos conectan, las similitudes y la similitud entre nosotros. Es una forma de mirar que muestra al mundo como vivo, interconectado, cooperando y codependiente de sí mismo.

A continuación, comparto el diario de campo del tatuaje que me realizó C-Ro en el marco de esta investigación. El cual permite ilustrar una de las formas en las que fui sujeto-actor de esta investigación.

Diario de campo del tatuaje

Ilustración 4 Proceso de elaboración del tatuaje



Fuente: Elaboración propia. En la imagen C-Ro. 14 de abril del 2022

Viajé de Ciudad de México a Bogotá en febrero de 2022. En esta oportunidad nos encontramos con C-Ro, JeffAlb y Naleg 36, a quien no conocía personalmente. En el primer diálogo, C-Ro me contó que tatuaba (hacía poco había adquirido una máquina de tatuar). Si mis palabras tienen algún influjo en su imaginación, les invito a extender los segundos que transcurren en el intercambio de una conversación, para internarse en las reflexiones que a gran velocidad sucedían en mi cabeza: “quiero tatuarme con usted”, fueron las palabras que correspondieron a mi turno en el diálogo. –“De una, manito, la energía”- fue su respuesta. Con ese compromiso transcurrió el mes y medio de mi visita. En cada encuentro, en cada conversación telefónica, le recordaba nuestro plan de tatuarnos.

Los tiquetes a Ciudad de México estaban comprados, tenían fecha para el 15 de abril del 2022. Así, con el tiempo de mi visita establecido, organicé junto a Naleg 36 las actividades

de mi último encuentro. En el plan de trabajo que les había socializado, les propuse una actividad de integración, en la cual “rapeamos” y compartiéramos el resultado de la construcción de las trayectorias de vida. Ni una cosa ni la otra se dieron: las trayectorias, cuya metodología dejé de lado a mitad de camino, se convirtieron, en largas conversaciones, a veces con tiempo, a veces sin él; y el encuentro de Rap adolecía de contexto, pues el Rap es su vida, y cuando es evento es un gran evento, que requiere organización, tiempo y una planeación rigurosa, no es algo que se pueda organizar en 15 días. Por eso definimos vernos para intercambiar, hacer un almuerzo, lo que en el argot bogotano se llama “parchar” (estar con el parche, es decir, con los parceros). Unos días antes de acordar este encuentro, en un diálogo telefónico, Naleg 36 me refirió un libro en el que ellos participaban. El libro resultó siendo una formidable publicación transmedia: un texto ilustrado enlazado a una página web en la que se encontraban historietas, podcast, crónicas. Un ejercicio que me dejó perplejo por la inmensidad de la propuesta, por lo cual concebí que era preciso conocer a su escritor. Con ese objetivo en mente le pedí el favor a Naleg 36 que facilitara las condiciones para conseguir el libro; para ello organizó una visita del escritor a su barrio. Así las cosas, el jueves 14 de abril, un día antes de mi partida, aprovecharía para despedirme de ellos, conocer el escritor del libro y tatuarme con C-Ro.

Naleg había programado el encuentro con el escritor para las diez de la mañana, a este encuentro invitó a todos los integrantes del colectivo de Rap -más extenso- al que pertenece, pues, además de C-Ro, en el libro participaron Primitivo, Dres y Lapsy, los miembros de la Vutnana Crew, que junto a Naleg y C-Ro, conforman A Pulso Produce. Los hilos de las conversaciones con C-Ro y Naleg desde hace días me conducían a la Vutnana Crew. Con esta hora definida coordinamos con C-Ro una cita a las 8 de la mañana; en mis planes ligeros podíamos tatuarnos de 8 a 10, y después acudiríamos a la cita con el escritor. A las 7 de la mañana tomé mi bicicleta con rumbo a C-Ro y llegué a su casa a las 8: 10 am. Él y su novia me recibieron recién levantados, aunque ya C-Ro tenía vectorizadas las imágenes del tatuaje. Entre saludos y la previa del tatuaje nos dieron las 11; afortunadamente a Fernando, el escritor, se le hizo tarde, así que partimos a su encuentro con el escenario listo para iniciar el tatuaje, pero sin una línea en mi pierna.

El encuentro se realizó en la casa de Primitivo; allí Fernando, el escritor, les presentó la publicación impresa y les habló de los acontecimientos que sucedieron a las entrevistas. Después de este intercambio Fernando debía encontrarse con los demás participantes de la publicación, así que él y su padre, quien lo acompañó en todo el proceso, tenían afán. Al final del encuentro le propuse a los invitados ir donde C-Ro a pasar la tarde.

Ilustración 5 Entrega del libro de Fernando Garzón



Fuente: Elaboración propia. 14 de abril del 2022

Mientras rotaba un porro de mano en mano⁸, aproveché para contarle a Primitivo los motivos que me llevaban a su casa, a su barrio y a sus compañeros de Rap. Resumir siempre es altanero, y conté torpemente mi conjetura: “la capacidad de maniobra que se mantienen aún en las condiciones precarias de cierta habitabilidad en calle”. Una conjetura no pedida, no esperada, porque Primitivo quería hablar con o sin investigación, su fuerte, como me contó horas más tarde, era hablar y ganarse la confianza del interlocutor. Después del consabido porro partimos a casa de C-Ro; en el camino juntamos dinero entre todos para comprar los insumos del almuerzo.

C-Ro acondicionó la sala de su casa para la sesión de tatuaje que nos esperaba. En los primeros trazos Primitivo, notando la incomodidad de C-Ro, sugirió cambiar de posición y acomodar el estudio de otra manera. Ahí me enteré que Primitivo también tatuaba. La sesión

⁸ Debo aclarar que en la rotación del porro fui un observador **no** participante. La jornada que me esperaba era larga y la expectativa que había puesto en la actividad me implicaba tener los sentidos en la ubicación habitual.

de tatuaje, que se extendió de la 13:30 y las 19:00, fue una bonita tarde de camaradería entre amigos que se comparten los secretos de un arte que empiezan a cultivar: las posiciones, la combinación de los tonos para lograr un gris adecuado, la forma de aplicar el blanco, entre otras cosas, fueron compartidas con el debido cariño de compañeros (porque en la distancia que me permitía la posición, notaba un trato de colegas de oficio). Mi cabeza de aficionado al tatuaje trataba de desenrollar consejos y sugerencias, pero esta tarde C-Ro era mi tatuador y el equipo ya estaba completo.

El instante en que había decidido tatuarme se desplegaba en ese momento. Dentro de las cosas que me llevaron a afirmar mi decisión se encontraba, entre otras, la dificultad de encontrar tiempo en la apretada agenda de C-Ro, para quien una reunión para sólo hablar de su vida costaba mucho. A diferencia de mis otros tatuajes, en esta ocasión no mediaba el arte del tatuador: confiaba en el rigor con el que C-Ro afrontaba esta parte de su vida y el empeño que ponía en sus producciones musicales. En esta tarde de tatuaje me contó cómo aprendió a instalar técnicamente una canción en la cabeza del oyente. Esto lo estudió en el Conservatorio del IDIPRON. Las canciones de C-Ro y Naleg 36, hacen parte de la playlist de mis días en Bogotá, me acompañan en la bicicleta, y esa presencia la disfruto.

El tatuaje en el que trabajó C-Ro, usualmente, debe tomar dos horas. En este caso, le llevo cinco horas y media; lo cual, lejos de molestarme, me agradó. Disfruté la conversación con él y Primitivo. Tuve la oportunidad de verlo entregado a su ejercicio creativo; la mayor parte del tiempo estuvo distante, intervenía en los momentos en que dejaba de trabajar para fumar porro, cigarrillo y tomarse un trago de ron blanco que estábamos compartiendo. Tras cuatro horas de trabajo, a mi parecer, el tatuaje estaba listo, pero él seguía inquieto buscando unas luces que yo no veía; estaba concentrado siguiendo una imagen ubicada lejos del boceto planteado. Así duró una hora más hasta que Primitivo le dijo: “déjelo sano ñero”. Después del cariñoso llamado al “desengome” hizo dos retoques más, quejándose de sus dificultades con el color blanco, y dio por terminado el trabajo. Para despedirse, a modo de disculpa, me dijo que cuando estuviera más “áspero” me haría un tatuaje más grande, con colores.

Yo estaba satisfecho con la jornada, con el tatuaje, con la oportunidad de dejar, simbólica y materialmente, mi piel en esto, porque la conjetura que me acompaña desde hace unos años tomaba formas en mi pierna, siendo un material más en la montaña de materiales que llevaba

conmigo en mi regreso a la Ciudad de México. Un material que juega como testigo y no como prueba, pero siendo testigo hace parte de un propósito que llena de emoción este ejercicio: investigar como experiencia. Es decir, como acontecimiento que, al plasmarse en la escritura, contiene nuestra interpretación como sujetos de la investigación.

HUELLAS DE SENTIDO EN LA EXPERIENCIA DE CONSUMO DE BAZUCO NALEG 36

PRIMITIVO: Piense que ahora yo, para no hablar por nadie más, sigo siendo consumidor, pero soy uno responsable. Pero, en esa época en que era un pelado, a uno le gustaba rapear, callejear y consumir. Es que, sin mentirle, cuando uno rapea y está drogado, se siente muy chimba, a lo bien. Eso es como jugar Guitar Hero, usted coge las vainas como en el aire. Usted ve las notas y las va agarrando. Pero, también, es una cosa de identidad. Cuando usted consume, entiende muchas cosas que le están diciendo en las canciones. Son temas que solo entiende el que las vivió. Le pongo un ejemplo. Si yo le digo a usted: “Quiero estacionar el coche, pero el diablo no me deja”, ¿qué interpreta de eso?

FERNANDO: Quiero estacionar el coche... no tengo ni idea... como que, ¿está borracho y no puede manejar? (risas)

PRIMITIVO: Exactamente, eso no es. Eso solo lo entiende el consumidor. El coche es la pipa. Usted la quiere estacionar porque la quiere dejar, pero el diablo no lo deja. ¿El diablo quién es? Pues el mismo diablo. Cuando uno está en la calle y es consumidor, uno siempre le está echando la culpa al diablo porque no le deja quitarse el vicio. “Hijueputa diablo, ¿por qué me pone a consumir? Hijueputa diablo, ¿por qué es así conmigo?”, uno siempre dice eso

Primitivo y Fernando (citado en, Garzón, 2020, p. 130).

Cuando yo empecé a Rapear estaba repitiendo mi tercer sexto y de ahí nace, claramente, el 36. Al paso del tiempo, pues 3 son las cosas que me mueven: la energía, el hacer y el saber, y 6 los ámbitos en los que me muevo: laboral, social, espiritual, educativo, económico y artístico. Entonces, en el camino le he ido dando sentido a ese 36. El 6 es el número del diablo; 3 es la mitad de 6; Naleg es Ángel desordenado, medio diablo.

Naleg 36 (2022)

Este capítulo aborda las significaciones que Naleg 36 le da al consumo de pasta base de cocaína. Sustancia psicoactiva conocida de muchas maneras: Basuco (Bazuco -a-), Teke, Paco (Argentina y España), Suzuki, Baserolo, Diablo, Suko, Carrito, Bicha, Susto, Cocaína de los pobres, etc. (Gorriaran, 1986; Montañés, 2014)⁹. El consumo de bazuco (así lo llamaré en adelante) es importante porque incide en el sentido que le da Naleg 36 a su paso por el espacio social denso de la calle.

El bazuco puede ser interpretado como un elemento escénico pues influye en la forma de habitar el espacio, participando en su producción social. El fragmento espacial denso de la ciudad anónima convive íntimamente con el consumo de bazuco, lo cual hace que tenga particularidades: circulación mercancías ilegales (armas y sustancias psicoactivas); oficios y economías precarizadas (chatarrerías, venta objetos usados); y lugares de hospedaje a pago diario. Estas marcas de habitabilidad lo definen como un lugar de “peligro”, soledad y anónimato¹⁰.

Este consumo tiene los siguientes efectos típicos: alteración en los hábitos de alimentación y sueño; debido a que su efecto es de corta duración hay un uso frecuente que precariza la economía; genera pánico; produce descalcificación y con ello la caída de los dientes; y provoca “carramaneo”, un movimiento involuntario de la mandíbula. (Échele cabeza cuando se de en la cabeza, 2022; Gorriaran, 1986; Montañés, 2014; Semana). Estos efectos construyen una imagen del habitar la ciudad: dota al sujeto-actor de una vestimenta, una forma “paniqueda” de caminar, un rostro carramaneado, unas formas de resolver la economía ligadas a la precariedad, por lo cual, la estampa típica es una bolsa de tela en la espalda. Esta

⁹ Desconozco cuál es la denominación que recibe la pasta base de cocaína en México: la sustancia más cercana podría ser aquella denominada popularmente “piedra”, un nombre del crack, pero no es posible igualarlos. El Bazuco hace parte del proceso de producción de la cocaína, está ligado a los laboratorios de procesamiento: antes de que la hoja de coca se “purifique”, convirtiéndose en clorhidrato de cocaína, se extraen los restos y se mezclan con distintos químicos. En cambio, el crack surge de rebajar el clorhidrato de cocaína. Las líneas entre una droga y otra son tenues, pues ambas sustancias son de tipo estimulante, pero la realidad en la que surgen es distinta: en el caso del crack su historia puede rastrearse a la popularización de la cocaína a finales de los setenta e inicios de los ochenta en los Estados Unidos. En tanto este país no es productor de cocaína, la posibilidad de masificar el consumo pasaba por rebajar la pureza de la cocaína venida del sur del continente americano. El bazuco, por su parte, está ligado a los países productores de cocaína, pues no es el resultado de rebajar la cocaína sino de utilizar los residuos de su producción.

¹⁰ Esta investigación no profundiza en las relaciones colectivas que se entablan en la calle como ciudad anónima. Las apreciaciones sobre este fragmento espacial denso derivan de las narraciones de vida que están expuestas con mayor detalle en el capítulo tres de este documento.

es la construcción más “normalizada” del consumidor o consumidora de bazuco; no obstante, como nos explicará Naleg 36, hay distintos tipos de consumidores. La forma en la que el bazuco es un componente escénico varía en cada ocasión.

Según el Censo de Habitantes de la Calle, Bogotá 2017, del total de habitantes de calle censados en la ciudad el 72, 2% consumía Bazuco. Esta sustancia solo es superada por el cigarrillo, con 82, 4% (DANE, 2017, p. 110). Según la narración de Naleg36, el consumo de Bazuco, la mayoría de las veces, implica cigarrillo, bien sea porque se fume con tabaco (pisto) o porque se fume en pipa, cuyo consumo requiere la ceniza del cigarrillo (ver ilustración 6).

Ilustración 6 Proceso de armado del "carro" para consumir el bazuco



Fuente: el ensamble es una elaboración propia, a partir de una fotografía y un video compartido por Naleg36 en el cual explica cómo se arma el carrito (pipa) para consumir bazuco. En la pipa (carrito) se vierte la ceniza del cigarrillo contenida en la caja de cerillos.


El Consumo de bazuco, en el caso de Naleg 36 y C-Ro, fue un detonante de su paso por las calles del fragmento espacial ciudad anónima.¹¹ Ello no quiere decir que este tipo de consumo siempre implique habitabilidad en calle, pues, por ejemplo, actualmente Naleg36 vive una recaída en el consumo de Bazuco y mantiene un modo de vida que no implica los repertorios de esa forma de habitar.

¹¹ Mientras abordo con mayor profundidad el fragmento espacial ciudad anónima invito a que se entienda como el espacio más usual de la habitabilidad en calle.

La música y ciertas instituciones son significativas en la experiencia de consumo de bazuco de Naleg 36. Por ello, este capítulo cuenta con dos apartados: “el bazuco es el puro diablo”, en el que exploro los sentidos del consumo de bazuco que se construyen en la música; y ”atención del consumo de bazuco”, en el cual ubico un diálogo a distintas voces sobre las intervenciones institucionales de este fenómeno. El capítulo estudia particularmente los sentidos en la experiencia de consumo de Naleg 36, porque las narraciones de C-Ro son escasas en esta materia. No obstante, me apoyo en algunos fragmentos de su narración en donde construye la experiencia de su proceso en las instituciones que abordaré en el segundo apartado.

“El bazuco (a) es el puro diablo”

El bazuco deja varias pistas que permiten significarlo como diablo. Sus huellas se encuentran en la experiencia de Naleg 36 y, en medio de ella, en la música que acompaña, narra e interpreta sus pasos por la calle. Varias canciones nombran al bazuco diablo: Matices del pantano y Experiencias, de Todo Copas; Más que real y Drogadicto en serie, de Fondo Blanco; Work by the devil, de Askoman¹², entre otras. En la producción musical de Naleg 36, el diablo es un permanente protagonista, en el canal oficial de A Pulso Produce (2022)¹³, la productora que iniciaron Naleg 36 y C-Ro, junto a otros colegas del barrio, pueden encontrarse al menos dos canciones: Saldos Saldados (Naleg36, 2020) e Intro People (Naleg36, 2020). Fuera de las plataformas, Naleg 36 tiene una canción que se encuentra en producción, llamada a Trancas y Mochas, en ella, el bazuco-diablo también es relevante. Saldados saldados nos permite escuchar por primera vez la voz de Naleg 36:

 *Se encuentra maniatado por los actos mal cobrados, de la vida y su pasado; la hora ya le ha llegado, se encuentra deteriorado por lo que al pulmón le ha echado: arrepentido y condenado, a pagar lo que ha prestado por la ley del diablo. ¿Qué más*

¹² En el año 2013, cuando Wilson, uno de los personajes que ronda esta narración, me contó que estaba consumiendo Bazuco, no lo hizo directamente, solo me compartió la canción *Work By the Devil*, de Askoman. Me dijo que era la canción de sus días. Dos años después, cuando su consumo lo arrojó a las calles, entendí lo que me compartía.

¹³ Visitar el canal de YouTube de A Pulso Produce: https://www.youtube.com/channel/UClyKCveFpZsWBpTumVdpm_g/videos

le hablo? Que se tiró a conquistar la cartera de una cucha y en un bus a cosquillar los riendazos que ya siente, pero no se echó pa' atrás: con el colchón de concreto y el "Wimpy" de la basura. Se nota su locura, hardcore firme y sin censura; pesada es la atadura que lo agobia y lo tortura: encomendado a Jesucristo quien lo salva y quien me cura. Quién lo salva y quién me cura de este maldito abismo: pesado el heroísmo que le exige un exorcismo; a pesar de los tiestazos, Naleg sigue siendo el mismo, con su cinismo: que al mal viento buena cara, generando un altruismo; soportando cataclismos, con el cardio de atletismo, y a lo mismo: le paso cuenta de cobro por lo que usted cometi6, el encierro la primera sin miseria la pag6; amor desapareci6, la mujer que tanta ama en otros brazos parti6; la calle lo consol6, el humo lo arrop6. Hasta que un d6a solo en la pista se vio.

Y aqu6 me ven rapeando yo, de nuevo, en todas las pistas con orgullo me pruebo; con hip hop coraz6n la mente yo le elevo y con puro rap hardcore todo terreno nuevo. Por dirigir la guerra del centavo donde toca subsistir, madruga todos los d6as para diario conseguir. As6 se coma mierda, no importa toca seguir, para salir de ese maldito abismo donde yo me sol6a hundir. Criado en el Bol6var, con car6cter Potos6, el barrio en el que crec6 y muchas ma6as aprend6; fueron muchos los caminos que en Colombia recorr6; salido de la basura, que hoy solo piensa en surgir, para tener un mejor vivir. Son muchas las cosas en las que hay que trabajar: familia, camello, mi hijo y progresar; parar la vida loca y ya no volver a soplar; y encomendar a Jesucristo mi batalla espiritual (Naleg36, 2020).

La letra de la canci6n es una narraci6n densa. En ella se tejen fragmentos de su experiencia que van a resonar en esta investigaci6n: el consumo de bazuco, la habitabilidad en calle, las rupturas amorosas, el primer internado en una instituci6n para el tratamiento de consumos

(Fundación la luz), su origen barrial y la lucha contra el bazuco interpretada como batalla espiritual. En este apartado intentaré profundizar sobre este último aspecto, pues la interpretación de Naleg 36 está rica en matices, que muestran la complejidad de la denominación de una sustancia (la trama de significación tras un nombre), alrededor de la cual Naleg 36 construye su experiencia. Estar “limpio” de consumo, y recaer en él, es un eje que articula su narración.

Ilustración 7 Estigmas



Fuente: Fotografía de Naleg 36. Las marcas son producto de los pellizcos que se realiza en el consumo del bazuco.

THA
Naleg
36

(...) *Pasa el tiempo, digamos que yo ya estoy vuelto mierda por los efectos de la Bazuca, emocionalmente, anímicamente, laboral, económica, bueno. Yo le comento a mi familia el problema, y en esa charla mi familia, mi mamá, puntualmente, me dice: "describa para usted qué es la bazuca". Yo le digo: "es el puro diablo"; me apaga la luz; vuelve y la prende, y me dice: "si está la oscuridad, está la luz, entonces, sí hay un diablo, por ende, tiene que haber un Dios. Y después de ese camino, también en trabajos*

psicológicos, algunas vez una psicóloga me decía, la droga se lleva lo mejor de la familia. Lo llevo como esa batalla, esa guerra espiritual que dice Saldos Saldados, que yo le entrego a Jesucristo, cuando digo: "sabe qué, yo por mis medios no puedo, a la hora veinte no puedo, admito que soy impotente, ingobernable ante esta sustancia", y le digo a Dios haga lo que quiera con mi vida. Entonces así lo llevo: como una batalla que va por rounds, y un round lo lleva el dios y round lo lleva el diablo, y yo estoy en la mitad, reciba y reciba tuestazos de parte y parte (Naleg36, 2022).

En los periodos de recaída Naleg 36 agudiza la interpretación de los hechos que han constituido su vida, permitiéndole reconstruir su experiencia. Este es, se supone, un momento en el que se encuentra en manos del diablo.



Esto es muy de mi pensar, de mi sentir: el punto en el que creo ciegamente en que la vida es energía, ¿sí? El ser humano se compone de cuerpo, mente y espíritu. Y ese espíritu es esa balanza de la energía buena o la energía mala que recibimos, que brindamos, y en la que nos encontramos en el mundo. Por eso soy fiel creyente de Dios e igualmente, pues, creyente del diablo, ¿sí? Porque se manifiesta en mi vida, y en lo que veo en mi entorno.

Como el cuerpo se basa en tres, el cuerpo es como el cajón de la mente. La mente es la máquina, la máquina que controla el cuerpo es la mente, pero si yo controlo su mente, controlo su cuerpo, y eso lo hace el espíritu. Entonces, las motivaciones para mí son de energía, de sentir: a mí me motiva ser padre, porque siento la necesidad de aportar en la vida de mi hijo, como a mí me motiva estudiar, como a mí me motiva trabajar. Pero tiene ese fin emocional de que es hacer lo que me gusta, desenvolverme para lo que soy bueno, y sí cumplir objetivos y metas.

Como seres humanos tenemos el libre albedrío de tomar las decisiones que queramos y desenvolvemos en los ambientes que queramos.

Yo sé, o más que sé, entiendo que el bazuco es una sustancia diseñada para controlar la mente, y para mí es el diablo porque controla todo lo que comparte; todo lo que toca lo destroza, por el hecho de sus ansiedades, de sus compulsiones, de que transforma al ser humano de una manera muy, muy fuerte, ¿sí?

Es un choque emocional grandísimo, por las dinámicas actuales en las que me encuentro, pero es el mundo donde nadie quiere a nadie, donde se hace lo que sea necesario y se vuelve como un peón, como una ficha, como un ciclo de: evolucione, consuma, evolucione, consuma, evolucione, consuma, y se le pasarán, veinte, treinta, cincuenta años en ese ciclo de consumir, fumar. Estar totalmente poseído (lo posee completamente). Por la bazuca se roba, por la bazuca se mata, por la bazuca se traiciona, por la bazuca se pierde el amor propio. Destroza muchísimo. Y esa es la energía del diablo, por donde va a pasando va destrozando todo a su paso (Naleg36, 2022).

Échele cabeza cuando se dé en la cabeza es un colectivo bogotano que promueve el uso responsable de sustancias psicoactivas. Frente al bazuco es tajante al afirmar sus efectos, muchos de los cuales son mencionados por Naleg 36. El Bazuco, nos cuentan los colegas de *Échele cabeza*:



Tras ser fumado los efectos se concentran en el sistema nervioso central, luego afectan el sistema cardiovascular, produciendo alteraciones del ritmo cardíaco y aumento de la tensión arterial, lo que en algunos casos pone en riesgo la vida (...) La sensación buscada en el basuco¹⁴ es un placer inmediato que al momento de botar el humo desencadena ansiedad desesperada

¹⁴ El Bazuco es nombrado de distintas formas, en la página oficial de “Échele cabeza” lo nombran basuco, por ello conservo la redacción original que proponen.

por conseguir una nueva dosis. Esta ansiedad se mezcla con una sensación de pánico y paranoia, de ahí que se presenten algunos delirios constantes (Échele cabeza cuando se dé en la cabeza, 2022).

La interpretación espiritual de Naleg 36 se combina con argumentos cercanos al expuesto anteriormente. Este acercamiento (“cientificista”) a los consumos hace parte de los intercambios que supone el tránsito por distintas instituciones de tratamiento de las adicciones, que dotó de otro sentido a su experiencia. En la narración de Naleg 36 se cruzan dos interpretaciones: la confrontación entre el dios y el diablo, y la clasificación de sustancias y tipos de consumidores. El cruce de estos dos ejes permite la intersección de distintos escenarios: el Rap, como constructor de sentido, la relación con las creencias de su familia y las instituciones por donde ha transitado.



Uno de los principios de narcóticos anónimos: el primer paso, uno de los doce pasos, es aceptar que soy impotente e ingobernable ante la sustancia, y el segundo es aferrarse a un ser superior, quien está por encima de mí. Entonces, pues es fundamental, bien sea el sol, el agua, la tierra, la música, Jesucristo, Buda, Jah, el diablo, lo que sea. Pero es saber que hay un Dios que está por encima de todo.

Una de las grandes admiraciones que le tengo a Primitivo es su forma ver la vida, y uno sus lemas, digamos que uno cuando se echa la bendición es: “en el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo, amén”. Él dice: “en el nombre del hip hop, de las calles, y de mi madre y yo. Su forma como de persignarse, y encontré eso, que cada quien encuentra un dios, y para mí la música ha sido un dios grandísimo (Naleg36, 2022).

Ilustración 8 Portada de la cuenta de YouTube de Primitivo



Fuente: YouTube (Primitivo, 2022)

THA
Nobly
ARQ

La verdad, rayo mucho con el tema de la religión, porque, pues, en la vida aprendí que la religión fue creada por el imperio romano, con la finalidad de tergiversar el mensaje que Jesucristo nos había dejado. Pero, en base todo lo que he vivido, y todas las experiencias que tengo, creo firmemente, en el estilo de vida que Jesucristo nos propone, o en el mensaje que Jesucristo nos deja. Sí tengo, cómo, ¿cómo se podría decir eso? Sí tengo costumbres culturales de la cruz, de la bendición, de pronto la iglesia. En cierto modo, eh, un rosario, la misa, me hicieron unir mucho a mi señora madre. Entonces, aprendí a cogerle un cariño a esas doctrinas que la iglesia nos brinda, para acercarme a mi madre, y he aprendido mucho de ellas. En vez de centrarme en lo malo, siempre trato de coger lo bueno en todos los aspectos de la vida, y pues me ha aportado mucho, me ha aportado mucho la tranquilidad que genera una oración. Digamos que soy de medallas, de cruces. Tengo una “severa”, espere le envió una foto.

Ilustración 9 Una Cruz en la el centro de Bogotá



Fuente: Conversación WhatsApp (Naleg36, 2022)

TIA
Naleg
36

Esa cruz aparece en mi vida en un momento en el que estaba logrando algo que nunca imaginé y que fue estar limpio de bazuca. No sé cuántos meses llevaba exactamente, pero si ya llevaba un tiempito sin consumir, que era para mí imposible. En algún momento le decía a mi mamá: “De pronto para ustedes que yo no fume un día, eh, pues es un culo, pero yo poder dejar de fumar un día, una semana, es algo que ni yo mismo me creo”, y cuando encuentro esa cruz, en un momento x, dándome una vuelta por el centro, para mí fue un mensaje de la vida brutal (Naleg36, 2022).

La contraposición Dios y Diablo aparece mediada por la música: en su deambular por el centro de la ciudad, lugar donde sus consumos han tenido mayor intensidad, Naleg 36, estando alejado del Bazuco (diablo) se encuentra un mensaje de la vida (¿de Dios?) en forma de medalla: una cruz con una clave de sol en el medio. No deja de resonarme aquello que decía Naleg 36: “para mí la música ha sido un Dios grandísimo”. ¿Cuál es el mensaje? Escuchemos la letra de la canción “Intro People”.



♫ *Me aparto del diablo entonando un tono macabro, y al que no le guste la puerta voy y le abro; claro y directo en la cara siempre hablo, y con la soledad al son de la salsa bailo.*

Eructe a manjar, cuando de mierda es el plato, siempre me decía la abuela cuando pasaba un mal rato. Harto del espanto, transfigurando en el acto, con la vida sello impacto, el mensaje que comparto. Hardcore beat representa la raza: Poto, del Bolívar, la people muestra la casta. Tanto tira y afloje que, la verdad, hoy me cansa. Las huevas bien puestas, pa' perder y ganar transas. Danzas, al son del compás o como marionetas te controlan donde vas. Cuánto das y "gastás" o, ¿cómo putas tú estás? ¿Cuál es el demonio que a ti te roba la paz? Jugándola limpia o sucia con el tas, tas, camino con valijas que van de menos a más.

A pulso se hicieron, en el beat rugieron, el alma perdieron y se mantuvieron, en esto creyeron, el "cora" metieron, lo bueno y lo malo de sí mismo dieron; se reconstruyeron, cuando fallecieron, por eso crecieron y ¡solo con el hip hop libres vivieron! People, people "Underground Street", del Bolívar, Tábogo City (Naleg36, 2020). ♪

El beat "macabro" de las canciones de A Pulso Produce (2022) está acompañado de imágenes en grises y rostros enojados, que nos recuerda el álbum "Mystic stylez", de Three Six Mafia (1995), agrupación de Rap de los Estados Unidos, que inauguró el "Horrorcore" en la escena rapera (Kabango, 2020). Sin embargo, al hablar de sus inspiraciones, Naleg 36 desconoce la influencia de Three Six Mafia. He de imaginar que apartarse, reprender, contar al diablo, tiene tonos particulares, perceptibles en la narración de Naleg36. Por lo cual, no habría que buscar la influencia únicamente en la escena rapera, sino en su experiencia: escuchar su música en el marco de la batalla espiritual que libran Dios y el diablo.

Ilustración 10 Recorte de pantalla del video Intro People



Fuente: obtenido del Canal oficial de YouTube de A Pulso Produce (2020)

Atención del consumo de bazuco

Existen al menos tres tipos de atención al consumo de sustancias psicoactivas: espiritual, clínica y pedagógica. Las primeras optan por el acercamiento a Dios, partiendo de la creencia en una totalidad (Dios padre, hijo y espíritu) que corrige y consuela. En este sentido, se ofrece a Jesucristo como consolador de las almas que sufren (en manos del Diablo). Por otro lado, las atenciones clínicas combinan procesos psiquiátricos y psicoterapéuticos, que se basan en la medicación para el tratamiento de las adicciones. Allí las conductas relacionadas con el consumo son patologizadas. Finalmente, existen intervenciones del consumo que lo entienden como fenómeno social de naturaleza multicausal.

En la narración de Naleg 36 y C-Ro son significativas dos instituciones: Fundación la Luz y el Instituto Distrital de Protección de la Niñez y la Juventud (en adelante IDIPRON). La primera es una institución privada de “rehabilitación” que, como lo describe su página web, se ajusta a “programas clínicos con éxito mundial” orientados a que el paciente “se integre correctamente a la sociedad, siendo útil y funcional para sí mismo y su ambiente” (Fundación la luz, 2022). El IDIPRON, es una institución pública adscrita a la Alcaldía Distrital de la

Ciudad de Bogotá, cuyo modelo se orienta a la atención y prevención de la habitabilidad en la calle de niños, adolescentes y jóvenes. En este orden, la experiencia de Naleg 36 y C-Ro trázita por instituciones de distinto carácter: una centrada en el tratamiento del consumo con una perspectiva clínica y otra orientada a la atención de las dinámicas de la calle con un enfoque pedagógico.

A continuación, ubico distintos fragmentos que buscan explorar las significaciones que construye la experiencia de Naleg 36 sobre el consumo de bazuco, a partir de su interacción con las instituciones mencionadas. A su vez, propongo un diálogo con la perspectiva de los funcionarios del IDIPRON que participaron en esta investigación. Desafortunadamente, no cuento con narraciones directas de personas vinculadas a Fundación la luz. Para atender esta ausencia presento las interpretaciones de Naleg 36 y C-Ro sobre su proceso en esta institución.

Es importante mencionar que no pretendo hacer una presentación exhaustiva de los modelos atención. He dispuesto fragmentos de la narración de C-Ro, en los que compara los dos modelos de atención, pues resultan significativos para el argumento de esta investigación, porque a partir de este análisis C-Ro adecua sus repertorios de actuación. Mis intervenciones sobre los dos modelos son contextuales; procuran adecuarse al ritmo que nos plantea la narración de Naleg 36 y C-Ro.

Naleg 36 nunca se vinculó al IDIPRON, la atención de su consumo la realizó en Fundación la luz (donde compartió estancia con C-Ro) y la Clínica San Rafael, en la ciudad de Bogotá, donde llevó a cabo un proceso de desintoxicación y fue tratado psiquiátricamente. C-Ro, por su parte, además de internarse, en su momento, en Fundación a luz, lleva un proceso de cinco años en el IDIPRON. Cuando C-Ro inició proceso en esta institución ya había pausado su consumo de bazuco¹⁵.

¹⁵ En la narración de C-Ro el bazuco aparece en momentos en los que es ineludible; cuando emerge, no profundiza sobre el tema. La presencia del bazuco en sus canciones no está representada como diablo, aparece de otras formas. Por ejemplo, en la canción “El camino es infinito” interpreta su consumo así:

Me dedique a llenar cuadernos, me desahogue, no tenía sueño. Quizás por las sustancias, quizás por la pensadera, quizás por las situaciones que vivo en la carretera; encerrado en mi cuarto, solo estoy, es mi loquera, pero me he alejado tanto y no pensé que tanto hiriera (C-Ro, 2020).

El IDIPRON fue fundado en los años 70 como un programa de intervención dirigido a niños y niñas habitantes de calle de la ciudad de Bogotá. Esta intervención tenía tres pilares: libertad, autonomía y autogobierno. Después de surtir distintas etapas (acogida, motivación, personalización), el niño era recibido en “La Ciudadela de la Florida”, allí los niños, en un ejercicio denominado “autogobierno”, contaban con distintos escenarios de deliberación, decisión y ejecución, además de la circulación de una moneda propia, y la existencia de una cooperativa y un banco (De Nicolás, Ardila, Castellón, & Mariño, 1981). “En la actualidad El modelo pedagógico (del IDIPRON) tiene cinco etapas: la primera, es la operación amistad; la segunda, acogida; la tercera, personalización; la cuarta socialización; y la quinta, autonomía y autogobierno” (Martínez, 2022).



¿El proceso cómo es? Ellos ingresan a territorio, le hacen la ficha de ingreso, están ahí un periodo donde reciben la formación, y son trasladados a Unidad¹⁶. Cuando se trasladan a Unidad, cuando se completan los 15 días de asistencia, les hacen la valoración inicial. Dentro de la valoración inicial a ellos les identifican muchísimos aspectos, digamos que, como es una valoración integral, está psicólogo y trabajador social, pues miran toda la parte individual y toda la parte familiar, los factores de riesgo; bueno es como la revisión de todos los factores de riesgo: el joven cómo ingresa; y después de eso ellos ya se encargan (que si desconozco el tiempo) de un plan de atención individual, que no conozco el tiempo de aplicación. Y dentro de ese plan de atención individual y familiar lo que ellos hacen es mirar todas las áreas de ajuste del joven, y sobre esa trazan como un plan de trabajo, por decirlo así (Tobar, 2022).

En Saldos Saldados el “heroísmo exige un exorcismo. Esta interpretación se desplaza cuando Naleg 36 clasifica los consumos. El discurso sincrético de la batalla espiritual (mezcla de un acercamiento técnico con matices religiosos) tiende hacia la patologización.

¹⁶ Las Unidades a las que refiere la funcionaria entrevistada son las Unidades de Protección Integral (UPI, por su sigla), que tienen dos ambientes pedagógicos: externado e internado (Martínez, 2022).

THA
C. Naley
ARQ

Cuando yo estuve en Fundación la luz, en cierto momento tuve la oportunidad de tomar como un curso teórico que se llamaba: diplomado en Fármaco-drogo-dependencia y Sustancias Psicoactivas. Entonces eso no es, digamos, que las cosas salgan de mi cabeza, o que yo lo plantee de esa manera, es más como los estudios que se han realizado referente a la adicción, y todos sus tipos de consecuencias en nivel social, físico, emocional, mental, y todo lo que tiene que ver relacionado con la adicción.

Tanto así, que llega el punto donde, pues se habla que son drogas porque apaciguan dolores, entonces, digamos, para cada sustancia también hay cierto tipo de personalidad, ¿sí? Para la persona que consume pegante, para la persona que consume cocaína, para la persona que consume marihuana, para la persona que consume alcohol. Digamos que cada sustancia nivela o transforma de cierta manera al individuo referente a su personalidad: por eso hay personas que dicen: "uy a mí me gusta mucho, mucho, la cocaína, pero yo no me fumo un bareto". Pero pues sigue consumiendo una sustancia; como el que dice: "uy, yo no me consumo ninguna sustancia ilícita, pero me fascina el alcohol, ¿sí? El juego. Porque siempre, siempre el adicto, o la enfermedad de la adicción, es basada a un trastorno de personalidad.

Edgardo C.

¿Por qué la adicción es una enfermedad?

THA
C. Naley
ARQ

La adicción es catalogada una enfermedad porque es un trastorno en la personalidad, ¿sí? Entonces, es como la persona bipolar, como la depresión, ¿sí? Eh, enfermedades que van netamente en las psiquis, y por eso van muy tratadas con psiquiatras, psicólogos, eh, y todo este tipo de análisis, como, ¿cómo se podría explicar esto?: en pro al comportamiento del individuo. Más allá

de que, como una enfermedad, como la gastritis, como, eh, el cáncer, el SIDA, que afectan el cuerpo, ¿sí?, el cuerpo materia, están las enfermedades catalogadas mentales. Por eso la adicción es una enfermedad, que está catalogada en los trastornos de personalidad.

El IDIPRON propone un modelo de reducción de riesgo y daño de los consumos, que, partiendo de una medición del riesgo, plantea una atención, en el marco del modelo pedagógico de la institución, que procura problematizar los tratamientos clínicos. A pesar de que Naleg 36 no ha participado en el programa de atención del IDIPRON, interesa el diálogo que puede entablar con Katherine Marín, funcionaria de esta Institución que trabaja en el modelo de prevención de riesgo y daño.

Fundación la luz y el IDIPRON participan activamente en la construcción del sentido de la calle como espacio social en las narraciones de Naleg 36 y C-Ro, sin embargo, sus modelos de atención no son equiparables pues tienen objetivos distintos: Fundación la luz está concentrada en la atención del consumo de sustancias psicoactivas y no en la calle. Por su parte, el IDIPRON, en su trayectoria de atención de las dinámicas de la calle, ha construido un modelo que toma posición sobre ella, entendiendo que las distintas formas de habitarla no se reducen al consumo de sustancias psicoactivas. La contigüidad entre los dos modelos es narrativa, de sentido, y no “filosófica”, es decir, su relación se da en las experiencias del habitar. El diálogo entre Katherine Marín, Naleg 36 y C-Ro, tiene esta aclaración como telón de fondo.



De ahí sale la propuesta de crear el modelo de reducción de riesgo y de daño, que es un modelo pedagógico, y es un modelo de atención integral, ¿qué significa la integralidad? Lo que se hace es empezar a articular ciertas estrategias que le aportan a ese chico, esa chica, que tiene un consumo riesgoso o problemático. Un consumo experimental da cabida a otro nivel de atención, que es una atención primaria, en donde hasta ahora está experimentando y podemos tener unas acciones preventivas, pero el consumo riesgoso y/o problemático ya implica que te estás dañando y te estás afectando, no solo a ti, sino a los diferentes entornos en los que socializas (Marín, 2022).

THA
Naley
No 36

El consumo siempre, pues eh, dice la teoría que tiene diferentes etapas: experimental, usador, usador social y abusivo. El habitante de calle es ya un consumidor abusivo.

Que desde que se levanta, hasta que se acuesta está consumiendo, y es su eje principal, es su enfoque principal, día tras día: consumir, consumir, consumir. Eso es un consumidor abusivo. Y ese consumidor abusivo es el que se encuentra usualmente habitando la calle, ¿sí? Y digamos que ese es el proceso de las etapas: el experimental la prueba, una que otra vez; el usador, pues ya digamos que regularmente empieza a utilizar las sustancias cada mes, cada dos meses, dependiendo el lugar, el ambiente; el consumidor social, donde muchas personas también se encuentran, es la persona que consume todos los días, bajo ciertos horarios, bajo ciertas, digamos que normas y parámetros. Entonces, sí, se pega su porro o consume cocaína, sea la sustancia que sea, la maneja de una manera, por decirlo así, controlada, en donde socialmente no se ve afectado.

El paso por esta institución le permitió a Naley 36 racionalizar su experiencia de consumo y observarla con la distancia del tecnicismo. La producción de conocimiento que requiere cierto proceso de “objetivación de la realidad”, en un campo de poder (De Certeau, 2000) que extrae, aísla y observa, tiene cierta torción, pues Naley 36 se observa a sí mismo desde los recursos que aprende en su paso por las instituciones. La construcción de sentido que implicaba el Rap, como elaborador de la experiencia (en donde el consumo es nombrado sincréticamente como posesión, el bazuco diablo y las calles infierno) pasa a ser reelaborado, tomando ahora un matiz patologizante: “la adicción es una enfermedad, que está catalogada en los trastornos de la personalidad” (Naley36, 2022).

La experiencia, como interpretación de los acontecimientos de la vida, es múltiple, pues en un mismo periodo Naley 36 se mueve en diversos escenarios, en cada uno de los cuales despliega una cara (Goffman, 1997), es decir, reelabora su experiencia. Naley 36 es un sujeto-

actor que interpreta cada momento de su vida utilizando los recursos que adapta a los contextos en los que transita.



En algún momento, después de estar en Neiva, que me voy para Cali, ahí si voy con la intención de hacer un proceso de rehabilitación. Resulto en un cierto punto, en un plan clínico que se llama San Rafael; conozco a la doctora Shirly, que es la persona, o la psicóloga, más influyente en mi vida. Ella me dice que la capacidad más grande del ser humano es adaptarse a cualquier situación, y me dice: “usted tiene ese don”. Porque, de una u otra manera, ella veía cómo me sacaba el ñero de “qué, loca hijueputa, ¿cómo es?, y tal”, pero también veía el “muy buenos días doctora, ¿cómo amanece?”. Entonces, ella me decía: usted, ¿cómo hace eso? Le decía: pues porque yo soy mesero, entonces si llega un cliente yo no le puedo decir a un cliente: “¿cómo sería Pa’ qué se come?”; sino “buenas tardes caballero, ¿cómo está?”, entonces yo aprendí a desenvolverme en el lugar donde estoy, si yo estoy en la “olla”, pues toca sacar el ñero: “gonorrea, ¿cómo es?, hábleme claro loca”. Pero si estoy en una cocina, con los Chef más reconocidos, procuro hablar lo esencial y lo que estoy haciendo (Naleg36, 2022).

En Saldos saldados, Naleg 36 nombra el paso por la Fundación la luz como encierro (“el encierro, la primera, sin miseria lo pagó”); en otra interpretación de su consumo el encierro es también un diplomado que le da a su experiencia un sentido técnico. Las dos interpretaciones coexisten, pues la totalidad de la experiencia no es unidad sino constelación: el sentido se conforma por interpretaciones desplegadas como fragmentos que no obedecen a una lógica aritmética.

THA
Naley
ARo

Psicológicamente, la Fundación la luz es lo más manipulador que puede existir en el tema de adicción. Allá, el trabajo con el adicto es conductual: párese, fórmese, diga sí señor, acepto, y cállese. Pero el trabajo psicológico es a la familia:

“El adicto se comporta de esta manera; el adicto tiene estas conductas; el adicto se maneja: se debe manipular de esta manera, entonces usted tiene que reaccionar de esta manera; estos son los factores de riesgo: esto le sirve, esto no le sirve; usted le puede dejar hacer, no le puede dejar hacer.”

La terapia es a la familia. A uno no le dicen ni mierda, a uno sólo lo ponen formarse y a decir acepto. Si le dicen siéntese, siéntese; párese, párese. Si usted dice que no, son castigos: sin llamadas, sin visitas, sin salidas; lave loza, haga aseo, haga aseo. No es terapéutico, no es de golpes; pero sí, sí lo manipulan a uno. Sí lo cogen de las huevas, porque usted encerrado lo que más espera es tener una llamada, diez minutos de charla con su familia, ¿si me entiende?, y esos pirobos lo cogen de las huevas, de una o de otra manera (Naleg36, 2022).

Naleg 36, construye su experiencia del consumo a partir de una doble interpretación de su proceso en Fundación la luz: el encierro del internado y el discurso técnico sobre el consumo. C-Ro, quien participó de los dos programas, ubica los dos modelos a partir de la coexistencia de ambas instituciones en su experiencia.



Allá, estando allá, es prohibido, o sea, un rapero, ipaila!, usted no puede escuchar Rap; porque el Rap lo influencia a hacer cosas malas, y el Rap es de consumidores, y el Rap es de tal. Así lo ven las instituciones, y así lo ven las fundaciones. Eso es prohibido, eso se llama regresión. Si yo pongo un tema estoy volviendo al pasado, a lo que hice escuchando ese tema. Si, allá, hablo con usted de Bazuca, entonces estamos “regresionando”, no estamos hablando de algo

importante, sino recordando lo malo que hicimos, o lo malo que tan, o generando esa ansiedad de quererlo hacer otra vez.

Allá, no se puede escuchar Rap, pero, entonces, ¿si pillá? a esa lógica voy. Puede que allá me lo prohíban, pero eso fue lo que a mí me sacó, ¿si pillá? Entonces, yo digo: “Allá me lo prohíben”. Lo que hacía era irme pa la cancha y trotar, y cantar para que no me dijeran nada, ¿si pillá?, era mi método para hacer mi Rap y desahogarme (y es de esas maricadas que prohíben) así me estuvieran vigilando. Siento que, uno también se da cuenta de ese tipo de cosas: si uno no lo hace por voluntad, no se lo pueden prohibir. Si a usted se lo prohíben, usted sale y lo hace, ¿si pillá?, porque siempre le estuvieron, ahí, como cohibiendo. Entonces uno tiene la curiosidad, no sé de qué maneras actúa la mente: cuando más le dicen que no, es cuando más lo hace, ¿si me hago entender? Entonces, realmente, se guía por el coroto que uno quiere hacer, cuando realmente ocupa el tiempo libre, si pillá.

Allá, modalización de lugar, nos indica Fundación la luz. C-Ro le reclama a la Fundación que le prohibían fue el camino que le permitió salir del consumo de bazuco. Esta interpretación da cuenta de la contigüidad narrativa de ambos modelos en la experiencia del sujeto-actor.



De la Luz al IDIPRON está precisamente eso, ¿si pillá?, que yo no estoy encerrado, ¿si pillá? Yo estuve en algunos momentos en los espacios de IDIPRON donde hubo internado, pero ahí no me quedé. Yo fui, cuando estuve en la calle, en algunos momentos, me recogieron en el bus o fui a la casa, me bañé y comí, pero no había proceso.

Entonces, eso es lo que veo puede diferenciar mi proceso allá y mi proceso acá. Allá, es clima caliente, con piscina, comida, cabaña, Todo Copas, ¿si me hago entender?, y digamos no estaba pensando en nada, realmente, solo era hablar de mí, o hacer el proceso de allá, o de entender lo que tal. Pero, realmente, una labor, o un ingreso de plata, o visajes. Acá con el IDIPRON es mucho más abierto, ¿si pillá? Es lo mismo, si Wilson, ¡Gonorrea!, está en consumo por allá, o lo que quiera, y tiene la intención de venir, y

entrar, y se quiere ir mañana, pues se va mañana, "por ahí pasó Wilson", y ya, listo, ¿si pillá? Si usted quiere volver al otro día, y volver al otro día, y ya sabe que allá le dan por lo menos el desayuno y el almuerzo, que no lo tiene afuera, que le toca, igual, conseguirlo o gestionarlo, o alguna vuelta, pues digamos que, esas pequeñas cosas, van acogiendo a los jóvenes, porque, realmente, hay pelaos que no tienen comida, y muchos de los pelaos van por la comida. Ya estando adentro, el tallercito, o vamos a parchar allí, o vamos a parchar allá, y, digamos, ya las múltiples opciones que le ofrecen, ¿si pillá? Allá, es una línea: usted tiene que estar de hermano menor, tan, tan, tan; hermano mayor, nivel, y pa fuera, ¿si pillá? En cambio, acá, usted puede estar en talleres, o puede estar en el SENA¹⁷, o puede resultar trabajando (C-Ro, Línea del Tiempo: Institucional, 2022).

La contigüidad narrativa implica distancias espaciales: “allá” y “acá”, que son a su vez diferencias de sentido en la experiencia, pues como lo sostiene esta tesis el espacio es también una construcción social. C-Ro, a partir de los acontecimientos vividos en ambas instituciones, interpreta las diferencias de su proceso en cada uno de los espacios. Por ello, insisto, la relación entre los dos modelos está dada por la experiencia, que en esta investigación se constituye en la narración. Lo cual no implica, necesariamente, establecer comparaciones entre los dos modelos.

C-Ro hace un recorrido por el modelo pedagógico del IDIPRON: la acogida es una de las fases, caracterizada por el padre Javier de Nicolás, fundador de esta institución, como una expresión material de amor: la posibilidad de tener una cama limpia y un plato de comida balanceada. C-Ro lleva cinco años participando de este modelo de atención, lo cual le permite tener conocimiento del modelo de atención del IDIPRON. Hay dos principios institucionales en su narración: el amor, y la libertad y la autonomía, como apuesta pedagógica. Los cuales aluden a un proceso voluntario, sin encierros, ni imposiciones.

¹⁷ El SENA son las siglas del Servicio Nacional de Aprendizaje y Empleo. Es la institución pública encargada de organizar e impartir los programas de formación técnica y tecnológica en Colombia. Cuando C-Ro habla del SENA se refiere a una convenio interadministrativo del IDIPRON, en el marco del proyecto Jóvenes en paz. En el cual participantes del programa de atención tenían la posibilidad de estudiar en el SENA.

Libertad y Autonomía son principios del IDIPRON, cuya huella puede rastrearse en sus orígenes, pues la formulación de este modelo pedagógico tuvo como antecedente el trabajo de De Nicolás, a finales de la década del 50 e inicios de los 60, en algunas cárceles correccionales, en las cuales se atendía, encerraba, a cierta población de niños y niñas que habitaban las calles de Bogotá. A partir de allí, cuenta Javier de Nicolás, comprendió que la atención a esta dinámica de la calle no podía ser represiva: no se podía atender la libertad de la calle con encierro de las instituciones (De Nicolás, 1981) El Discurso del amor está impregnado por la perspectiva del amor eficaz, tan en boga en este tiempo en Colombia tras la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, celebrada en medellín en 1968, y por la huella, en ese entonces reciente, del sacerdote Camilo Torres. Hablar del IDIPRON es ubicar al estado con minúscula: red de prácticas y relaciones.

La interpretación de C-Ro incorpora, visto de manera táctica, la visión en la que su posición puede ser defendida de mejor manera. Encontrando en el IDIPRON un espacio que no reprime el Rap: en la actualidad asiste al Conservatorio de música de esa institución, donde estudia producción musical, enfocada a los elementos del Hip Hop relacionados con el MC (Maestro de Ceremonias): Dj y Canto. Esta visión le permite acercarse a la institución y nombrarla desde sus intereses¹⁸.



En la dinámica del IDIPRON los chicos ingresan: desde el área psicosocial se les aplica una valoración que les arroja ciertos niveles de riesgo en el marco del consumo. Ahorita están manejando el VESPA¹⁹, sin embargo, el VESPA no es un instrumento de tamizaje

¹⁸ Esta forma de atender las dinámicas del espacio social de la calle imprime a las prácticas institucionales un enfoque que nos recuerda la práctica del garrote y la zanahoria, implementada por primera vez en la administración de Antanas Mockus (1993-1997): por un lado, se presenta la institución represiva, representada en la policía (el garrote) y por el otro, la institución amable representada en el IDIPRON (la zanahoria). Lo cual, visto desde la perspectiva del control de las calles, brinda mayor alcance, pues permite acceder a lugares donde el garrote no alcanza a controlar. Sin embargo, C-Ro, entiendo estas diferencias: sus repertorios asumen que el estado no es uniforme, lo cual lo lleva a interpretar de una forma a la institución IDIPRON y de otra forma a la Policía, distinguiendo sus comportamientos según sea el caso. Estos repertorios los abordaré con más atención en el Capítulo 4.

¹⁹ VESPA son las siglas del cuestionario Vigilancia Epidemiológica de Sustancias Psicoactivas. El cual evalúa el tipo de sustancia y frecuencia de consumo (Aldeanueva, 2015)

que me diga a ciencia cierta. Entonces ahorita están transitando a un instrumento que permite: la medición a través del análisis de esa dinámica de consumo (tipo, frecuencia y cantidad), identificar unos patrones que digan: "Juan tiene un nivel de consumo alto, o tienen un nivel de consumo medio, o tiene un nivel de consumo bajo, de acuerdo a esa dinámica. Entonces, con base en esa dinámica, se puede hablar de, precisamente, una clasificación del riesgo. Y una clasificación del riesgo me va a permitir a mí, o en el caso del IDIPRON, identificar si el chico es apto para generar acciones desde reducción, que sería esos consumo riesgosos y/o problemáticos, o sea en la escala sería nivel medio y alto. Con una excepción, y es que el nivel alto, tiene dos ruticas, y esa rutica es, efectivamente, cuando ya hay una situación deriva a una asociación mental, como una patología dual o una situación que ya es, realmente, de atención en salud, o sea, yo ya como reducción no puedo generar una estrategia ahí, porque lo que él necesita es internamiento o medicamento, o algo que ya su consumo deterioró su función mental al total. Entonces nosotros nos quedamos con los chicos que no tienen ese nivel (Marín, 2022).

El modelo de reducción de riesgo y daño del IDIPRON, a pesar de inscribirse de su modelo pedagógico establece diálogos con otros tipos de acercamientos al consumo, pues integra la medicina alternativa y el acompañamiento psicosocial. Además, contempla que hay ciertos niveles de consumo que requieren un tratamiento clínico, lo cuales, por las características de su modelo de atención, deben en otro tipo de institución.



Para poder cumplir el componente, nosotros tenemos tres fases: La primera es de exploración, que dura de cuatro a ocho semanas, o sea, dos meses; la segunda, que es experimentación, que dura de ocho a dieciséis semanas, cuatro semanas, y la última es la de creación, que dura también cuatro meses. Finalmente, tenemos un seguimiento, al cierre de esas tres fases, que dura dos meses.

Para cada una de las fases hay un énfasis. Ese énfasis no significa que solo intervenga esa estrategia, sino que el énfasis, en mayor medida, va a estar dado

desde ahí, ¿por qué? Va a entrar Juan, acá está. A Juan, en esta primera fase se le hace todo un proceso de conocimiento y explicación de lo que es el componente y a qué se va a someter, por así decirlo, y se le hace un ejercicio de motivación, que le va a permitir un cierto rasgo de adherencia que le permita decir: "esta vaina me gusta y me quiero quedar". Y el énfasis está en medicina alternativa, ¿por qué? Porque ellas son las protagonistas para bajar y manejar todo el tema de ansiedad, de aspectos y rasgos de síntomas físicos, y demás. Eso es importante acá, porque si tú tienes un chico que esté tranquilo, que maneje su sintomatología es más fácil que se mantenga en el proceso. Entonces por eso, aquí, ellas son protagonistas. No significa que solo ellas atiendan aquí. No. Atienden las cuatro estrategias, pero pues el énfasis está como para bajar eso y que ellos se mantengan,

(...) En experimentación ya hay otros temas y otros ejercicios, y el énfasis lo tiene psicosocial, porque aquí es donde vamos a empezar a identificar, ¿qué factores de riesgo hay?, y ¿cómo vamos a empezar a trabajar en la transformación de ellos en el marco del consumo? Y finalizamos con creación, que aquí el énfasis es laboratorio: después de que has manejado todo un proceso acá de ansiedad, de manejo de sintomatología, y demás, física; acá ya has identificado cuáles son esos riesgos a nivel de entornos, y ya los estás empezando a trabajar; te sientes en y estás listo para hacer toda una exploración artística y creativa, en el marco de habilidades, de potencialización, de trabajo de pares, de interactuar al mundo, inclusión, de ciudadanía, y demás aspectos (Marín, 2022).

El IDIPRON no es una institución centrada en el tratamiento del consumo de sustancias psicoactivas; sin embargo, al tener por objeto la atención dinámicas de la calle, propuso una estrategia dirigida al consumo partiendo de la integralidad de su modelo pedagógico.



Estas son las estrategias, haciendo un proceso de participación, porque el chico sí o sí tiene que estar como protagonista acá, todo un tema pedagógico porque no podemos venir con la carreta terapéutica acá, o sea, hágase lo terapéutico y reflexiones. No. Esas

cuestiones acá no van, es una pedagogía: 1. alineada al modelo pedagógico del IDIPRON, y 2. alineada a pedagogías innovadoras, críticas, constructivas, totalmente diferenciadas. Y partiendo de dos principios básicos que es la recaída y la realidad. Entonces, hoy puede estar el chico bien, manejándome bien, diciéndome: "oye, ya bajé", pero mañana puede haber un agente detonante que lo eleve otra vez, y recaiga, y esto es particular, y no hace parte de perder: "perdiste, entonces te devuelves por allá al otro proceso". Sino que es sencillamente un tropiezo, y es ¿cómo empezamos a generar, sobre ese impacto, una transformación en el riesgo y el daño: "pilas que esto pasó, entonces, te está detonando el ver a tu ex pareja, y mira cómo te pones". Entonces en el ejercicio cómo hacemos para transformar ese tipo de factor de riesgo que se identificó, para que no vuelva ese escenario de recaída. Y así, sucesivamente (Marín, 2022).

La experiencia de consumo de Naleg 36 dialoga con los principios de realidad y recaída que describe Katherine Marín. De esta forma, al elaborar su experiencia, significa su consumo a partir de la tipificación de los consumos que aprendió en el diplomado sobre adicciones de Fundación la luz.

Edgardo C.

Para usted siempre que se habla de habitante de calle tiene que haber consumo abusivo, y es estar tirado en el andén, ¿cómo le llamaría a la situación que vive hoy?

THA
Naley
ARA

Yo considero que, si buscamos clasificarla en alguna de esas etapas, yo pienso que sería un consumidor social. Donde, por decirlo de alguna manera, encajo en el sistema, respondo por mis obligaciones, pero, sin embargo, mantengo un consumo activo.

Ha sido algo curioso: hay cosas que se salen un poco de las manos, pero yo también siento que vamos por muy buen camino en el tema, se han podido mitigar muchas cosas; eh, se ha podido dejar de ser ese consumidor ya abusivo en el que ya estaba entrando, en ese círculo vicioso, como de pronto bajarle la revolución de sexta a tercera, ¿sí? Obviamente hay que seguir trabajando duro. Yo creo que todos estos temas del Festival²⁰, y todo eso, son un motivante y un plus a favor, para seguir mitigando, y poder llegar a darle una solución, un verdadero alto a este tema.

Yo siempre he creído que uno de mis logros más grandes, hasta el momento, después de todo lo que he pasado, pues fue poder superar esta situación de habitabilidad de calle, pues porque, realmente, en cierto momento de esa etapa, yo pensé que nunca la iba a poder superar que ese ya iba a ser mi estilo de vida, ¿no? El ser habitante de calle: consumidor, oler mal, dormir en un andén. Yo soy habitante de calle hasta, más o menos, más o menos no, exactamente hasta el 27 de mayo del 2017. Donde unos días antes yo me encuentro con mi tío: el me da la posibilidad o me pone como esa opción en la mesa de tener un lugar donde volver a empezar de cero y desde ese momento, hasta la fecha, puedo decir que dejé de ser un habitante de calle. Pasaron situaciones intermedias donde me tocó pasar una o dos noches en la calle, por temas de consumo, pero gracias a Dios, no se fue a mayores.

Este capítulo nos permitió explorar dos componentes de la significación del consumo de bazuco en Naleg 36, que plantean transiciones en el sentido: de la mediación espiritual a la mediación técnica de las instituciones (del diablo a la adicción). Esta forma de interpretar el consumo permite introducir dos aspectos que serán tratados en los siguientes capítulos: el fragmento espacial denso de la ciudad anónima, a donde se dirige parte de la atención del

²⁰ El “Festival Poto también es Rap, a la mera humildad”, es una iniciativa de los integrantes de la Poto Rap People. En este momento, Naleg 36 y C-Ro están organizando la versión del Festival 2022.

IDIPRON y Fundación la Luz. Digo parte, pues en cierta medida el IDIPRON también entiende que la calle es un espacio social denso, por ello su estrategia de atención tiene un programa de prevención dirigido a los barrios²¹. De igual forma, las interpretaciones de Naleg 36 y C-Ro, sobre su paso por estas instituciones, ubican al lector o lectora en sintonía con los repertorios tácticos que se despliegan en el lugar del otro.

Los repertorios desplegados en el seno de las instituciones que tratan el consumo de sustancias psicoactivas (Fundación la luz) y atienden algunas dinámicas de la calle (IDIPRON) permiten ver posiciones límite: desacuerdos que se manejan al interior de las instituciones sin apartarse de ellas; coincidencias en las formas de tratar los consumos: aquí llama la atención que Naleg 36 se aferre al Festival como un camino para abordar su relación con el bazuco, en lo cual resuena la fase de laboratorios artísticos del modelo de reducción de riesgo y daño del IDIPRON. En este sentido, las narraciones mezclan distancias con cercanías a las instituciones, permitiendo delinear algunas características de los repertorios de actuación que se desarrollan en el espacio del otro: no se niega, se oblitera; se toma el discurso técnico para legitimar las posiciones: “la adicción es una enfermedad que me excede”, similar a los efectos del Diablo que están fuera del alcance de la “acción humana”.

A lo largo de la investigación Naleg 36 fue escueto al argumentar por qué si la mayoría de sus compañeros de barrio pasaron por el IDIPRON él no lo había hecho. Sus respuestas se limitaron a decir que la vida no lo había llevado allí. C-Ro también fue parco al hablar de su

²¹ El diseño del programa tomó como referencia la experiencia en la atención a los NNAJ habitantes de calle, y fue elaborado teniendo en cuenta el marco legal surgido en esos años, a saber: Ley de Juventud de 1997, que estableció el rango de edad de los jóvenes entre los 14 y 26 años, y el Código de Infancia y Adolescencia de 2006, a través del cual se promovía la garantía y protección de los derechos de los NNA. En este sentido, la atención se planteó desde un enfoque protección integral (IDIPRON, 2019). Teniendo en cuenta la dinámica de permanencia en la calle de los jóvenes trapecistas, el IDIPRON identificó los barrios (y localidades) con mayor presencia de pandillas para ubicar allí sus casas de atención trapecio, llamadas Unidades de Protección Integral (en adelante UPI). A partir de 1999 se construyeron nueve UPI trapecio, ubicadas en los siguientes barrios: Arborizadora Alta y Ismael Perdomo (localidad Ciudad Bolívar), Servitá (Usaquén), La Estación (Bosa), Santa Lucía (Rafael Uribe Uribe), Santander (Antonio Nariño), Pensilvania (Puente Aranda), Eduardo Santos (Los Mártires), y Triangulo (San Cristóbal). El programa de atención a jóvenes trapecistas, en sus inicios (a partir de 1996), contaba con tres etapas: operación amistad, trapecios iniciales y proyectos (capacitación-vinculación laboral). La operación amistad, como puede observarse en la gráfica 1, hace parte de la memoria del IDIPRON. En esta etapa, los educadores, por lo general, egresados del programa de atención, recorren los barrios focalizados buscando cartografiar: lugares de reunión de los jóvenes, sitios de expendio de drogas y espacios inseguros o de difícil acceso. Esta etapa combinaba el establecimiento de confianza entre los educadores y los jóvenes, a través de distintas actividades: deportivas, de integración, realización de talleres, viajes y chocolatadas, con la búsqueda de un conocimiento del territorio y de las dinámicas de permanencia de los jóvenes en él (IDIPRON, 2019).

experiencia en el consumo de Bazuco²². Por ello sus intervenciones en este capítulo son contextuales.

²² Tomando como referencia la narración de su experiencia en Fundación la luz, quizá mencionar el bazuco sea entendido como una forma de “regresión”, siendo el silencio una posible marca de su paso por este espacio.

CALLE: ESPACIO SOCIAL DENSO Y NARRATIVO. FRAGMENTOS ESPACIALES COMO ESCENARIOS DE ACTUACIÓN

Por todos estos complejos procesos de la memoria, del habla y de la interacción cara a cara, la experiencia espacial en sí misma es incomunicable al otro. Lo que se puede comunicar es una versión interpretada de lo vivido espacialmente. Esto se debe a que toda experiencia (cuando es comunicada, hablada, puesta en palabras) es moldeada por las palabras. Éstas siempre van a omitir aspectos que el lenguaje no logra recoger, pero podrán exaltar otros. Eso hace que la versión vivida no sea idéntica a la contada; de hecho, no podrá serlo nunca. Al mismo tiempo, la única que es socialmente comunicable y construida es la versión que se pone en palabras, pues éstas son un medio colectivo, el instrumento básico de construcción del vínculo social.

Alicia Lindón (2011, p. 27)

(...) Tal vez deberíamos confiar en los fragmentos ya que son fragmentos que crean constelaciones capaces de describir más, y de una manera más compleja, multidimensional. Nuestras historias podrían referirse entre sí de una manera infinita, y sus personajes centrales podrían entablar relaciones entre sí.

Olga Tokarczuk (2019)

Este capítulo ensambla espacialmente las narraciones de vida que integran esta investigación. En este sentido, escenario es entendido como el espacio en donde transcurren las actuaciones de los sujetos-actores. Lo cual toma como referencia algunas reflexiones de Alicia Lindón (2009; 2011) sobre la construcción social del espacio y las narrativas de vida espaciales. En sintonía con Lindón (2009; 2011) consideró que dirigir la mirada sobre el actor, sobre las narraciones que reconstruyen su actuación, conlleva pensar en la espacialización de la vida. De esta forma, el actor es un sujeto espacializado: “Así, al concebir al sujeto espacialmente se reconoce que nuestro actuar en el mundo hace y modela los lugares y al mismo tiempo, deja en nosotros la marca de los lugares que habitamos” (Lindón, 2009, p. 10).

Las narraciones que se encuentran en este capítulo son espaciales, en tanto constituyen un registro del habitar, es decir, permiten observar, como diría Lindón (2009), “la relación del sujeto con los lugares” (p. 10). Estas narraciones podrían ser ubicadas en el género biográfico, en el cual el actor (habitante) se constituye en narrador: “estas narrativas dan cuenta de los lugares practicados, usados, significados, experimentados, modificados, recordados, por sujetos particulares” (Lindón, 2011, p. 24). Como nos cuenta Lindón (2011) la incursión del género biográfico, más cercano a las ciencias humanas, en las ciencias sociales, implicó ciertas transformaciones en él, entre las cuales destaca: la narración tiene valor en sí mismo, es decir, no requiere una contrastación fáctica, se busca reconstruir la trama de significados; y la narración es elaborada, en una relación dialógica entre actor e investigador, por “sujetos anónimos”. Siguiendo a Bruner, Lindón (2011) destaca que este género se funda en un «pensamiento narrativo» allí

(...) un tipo de pensamiento responde a que al contar esas historias vamos construyendo los significados de nuestras experiencias. Esto ocurre porque al contar las historias, el narrador conecta fenómenos, hace explícitas las motivaciones que lo movieron a actuar tal como lo narra (Lindón, 2011, p. 22).

Esta narración, como lo afirma Lindón (2011), en tanto acude al lenguaje, presenta una secuencialidad que no es propia de la experiencia, pues en ella los acontecimientos pueden ser simultáneos, pero el lenguaje (de la narración biográfica) no puede presentar esa

simultaneidad. Lo cual, teniendo en cuenta que es una narrativa espacial, conjuga espacio-tiempo:

Esa secuencialidad, en la que puede moldearse el espacio, corresponde a lo que ha sido estudiado usualmente como continuidad geográfica. Es por este motivo que muchas veces la simultaneidad de lo vivido (que el lenguaje obliga a linealizar para poder ser relatado) encuentra en el orden espacio-temporal la forma más natural de secuencializar: las secuencias de lugares continuos (uno y luego otro y otro) y contiguos (uno junto a otro), así como la cronología de lo sucedido (un acontecimiento y luego otro), devienen las pautas más frecuentes de linealización de una parte de los espacios de vida que entran en el circuito de la narración autobiográfica (Lindón, 2011, p. 26).

En este capítulo la escritura atiende esta linealidad con la conjugación de las voces que participan en ella, es decir, se plantean narraciones que se ensamblan espacialmente. Los nodos del ensamble fueron denominados **escenarios de actuación** (fragmentos espaciales), en este sentido, las narraciones se presentan espacialmente teniendo como guion el **espacio social calle**, construido (simbólica y materialmente) por los actores. Esta investigación apuesta por entender la calle como un espacio social denso y narrativo (de múltiple significación): social en tanto está sujeto a los actores que lo habitan, y narrativo porque depende de quién lo signifique.

El espacio social denso y narrativo calle, es la escena macro de la narración que ensambla esta investigación. Podemos pensar en la película *Synecdoche Nueva York*, dirigida por Charlie Kaufman (2008), ¿recuerdan esa gran Bodega que servía de escenario de una “densa” Nueva York? Caden Cotard, interpretado por Philip Seymour Hoffman, y otros, es un director de teatro; se gana una beca, mudándose a Nueva York, en donde se propone hacer una inmensa obra teatral: “intransigente, honesta —*esto cree es el teatro*—, el comienzo del pensamiento, la verdad todavía no dicha, lo que siente un hombre al recibir un puñetazo en la mandíbula: el amor en todo su desorden” (Kaufman, 2008) A medida que la vidas de Cotard aparecen, con sus saltos temporales, el escenario se complejiza, enorme, hasta caber en él la vida de una ciudad en movimiento. Kaufman nos sumerge en la densidad escénica de una vida-personaje y, con ello, la vida adquiere una forma que juega con la totalidad. La obra

total, la verdad no dicha, que nunca se alcanza a decir: así en el escenario quepan aviones y una ciudad entera.

Lindón (2009) narra los aprietos de ciertos estudios sobre la ciudad que pretenden alcanzar la exhaustividad de su extensión. Por lo cual propone la categoría de fragmentos densos de ciudad. Para ello esquematiza algunas micro situaciones urbanas: “verdaderos escenarios urbanos, en las cuales se pone en juego la construcción socio-espacial de las ciudades” (Lindón, 2009, p. 14).

Este apartado no propone estudiar la ciudad como espacio, sin embargo, las narraciones de vida que lo conforman son espaciales, por ello la espacialidad participa en su ensamble. Para ubicar lo específico de las marcas espaciales en las narraciones de vida insisto en hablar del espacio social calle, pues este determina una dinámica particular de vivir en la ciudad. Vivir la ciudad teniendo como marca espacial la calle implica, en la presente investigación, que las actuaciones se despliegan en tres escenarios: escuela-comunidad, barrio y ciudad anónima. Los dos primeros escenarios coinciden con el fragmento denso de ciudad que Lindón (2009) tipifica como:

Escenarios urbanos de la territorialidad prolongada en el tiempo biográfico del sujeto. El sujeto cuerpo alcanza una identificación a partir de la práctica de residir prolongadamente en un lugar determinado, o bien de pertenecer a él de alguna forma como puede ser la condición de originario del lugar o de fundador de este (p. 16).

El fragmento espacial ciudad anónima, que contempla varias micro situaciones urbanas, puede implicar más de un escenario en la tipificación que realiza Lindón (2009):

Escenarios urbanos móviles y fugaces: El sujeto cuerpo se constituye en objeto de desplazamiento”; (...) escenarios urbanos del estar fuera de lugar: El sujeto cuerpo se erige en expresión de una forma peculiar de des anclaje; (...) escenarios urbanos de la diastemia y la topofobia: El sujeto cuerpo se constituye en un activo constructor de distancias espaciales y sociales con los otros y de alejamiento de un lugar (p. 14-16).

El espacio social calle se densifica a medida que exploramos estos fragmentos de ciudad, en donde las narraciones de vida ubican los acontecimientos especializando sus actuaciones. En este sentido, la forma de acercarnos al tupido escenario, que seductoramente nos ofrece Kaufman (2008) en *Synecdoche Nueva York*, es diseccionando el espacio, para estudiar las capas presentes en las narraciones

Escenario escuela comunidad

Ilustración 11 Wilson montando zancos en la celebración del día de la raza en el ICES. 2011



Fuente: Perfil de Facebook de Marta Lucía Renón. Subido el 31 de octubre de 2011

Las características del Instituto Cerros del Sur (ICES) lo revelan territorio de la comunidad. Por lo cual es un espacio de doble significación: mencionar la escuela es hablar de comunidad. En 1984 un grupo de pedagogos, encabezados por Evaristo Bernate Castellanos, llegó al barrio Potosí, trayendo consigo el proyecto educativo ISNEM (Garzón, En el Margen, 2022). Este proyecto derivó en la creación del Instituto Cerros del Sur. La propuesta educativa del ICES asienta en el acompañamiento de los procesos comunitarios, por ello sus raíces se extienden a través de distintos procesos sociales: la organización de las madres

comunitarias, a través de la creación del jardín Alegría para Vivir; la participación directa en las distintas luchas por los servicios públicos y condiciones de vida digna para el barrio; y el acompañamiento en la organización de la distribución del Cocinol en el barrio.²³



Potosí es un barrio bien importante, no solo para estos barrios, sino para la localidad de Ciudad Bolívar, porque a partir de ahí nace el ICES, y comienza a crearse una idea llamada Escuela Comunidad. Que es como la comunidad hacía parte de una escuela, y la escuela parte de una comunidad. Es decir: quien tenía conocimientos formaba a quien no los tenía, y quienes no tenían esas herramientas, o tenían otras herramientas, podían brindarle esas herramientas a la escuela, para construirse en conjunto.

En el momento en que empieza a construirse la historia del ICES, también se comienza a construir la historia de Potosí (y Ciudad Bolívar), porque en Potosí llegan varias personas académicas, que comienzan a mirar las problemáticas del barrio, las necesidades, y comienzan a pensarse no sólo ellos, sino también con la comunidad, cómo hacer para llevar esas herramientas, que tenían en el centro de la ciudad, para esos territorios: que la luz, que el agua, que la educación. En un principio, ellos decían: “bueno, que es lo más necesario” y, entonces, muchos pensaban: “un hospital, un centro de atención inmediata”. Cuando se dieron cuenta, muchas de las personas, casi todas, eran desplazadas que no tenían educación: no sabían leer, no sabían escribir, y se dieron cuenta que lo que necesitaban era una escuela, un espacio donde ellos pudieran aprender para poder avanzar o sobresalir, para poder realizar otro tipo de ejercicios, no sólo en la comunidad, sino también por fuera de esa comunidad (JeffAlb, 2022).

Presentar un escenario es poner en el espacio un personaje. La voz que hablaba es de uno de los protagonistas de esta narración. Cuando se sube a los zancos, cuando juega entre las

²³ En la memoria del barrio se encuentra la fecha del 11 de mayo de 1991, fecha en la que Evaristo Bernate fue asesinado (Garzón, En el Margen, 2022).

consolas para producir sonidos, se llama JeffAlb, así lo conocerán ustedes. Nació en 1996, en el barrio Las Cruces, en el Hospital Materno Infantil.

La vida de JeffAlb ha transcurrido entre el barrio Las Cruces, en la localidad de Santa Fe; Juan Rey, en la localidad de San Cristóbal; Potosí, en la localidad de Ciudad Bolívar, y en Sao Paulo, Brasil. En esta narración transitaremos de un lugar a otro partiendo del eje significativo que representa Potosí.



vivirlo (...)

Puede sonar muy poético, muy amoroso, pero, siento yo, que el ICES ya está en mí; o sea, yo no necesito ir físicamente al ICES para poder estar en él. Porque si me pongo a pensar en el ICES ya comienzo a

Yo llego a Potosí en el año 2008, conozco el ICES, y el ICES entra en mi vida: porque hago tercero, cuarto, quinto, sexto, octavo y noveno, decimo, once; termino once (soy personero); me fui para el Ejército y, después, regresé al ICES, porque estábamos haciendo un proyecto de cine; después, me vuelvo a ir, para Brasil, y vuelvo al ICES, para seguir haciendo talleres de lo que aprendí. Así ha sido mi vida: siempre que me voy a otro lugar regreso al ICES, a retribuirle a ese espacio, a ese lugar, a ese territorio, lo que en un principio me enseñaron otras personas y otros jóvenes, y otros chicos: que son esas herramientas desde el arte, la cultura (...)

Siento que, en mi vida, espero eso sea así, el ICES, Potosí, va estar para siempre. No es como les pasa a algunas personas que viven en un espacio, después se van y se olvidan de ese espacio, porque no vivieron algo relevante. Para mí Potosí, y el ICES, es un espacio bien importante (...) yo no puedo ser JeffAlb de ahorita, si no hubiese pasado por Potosí, y el ICES. Sería otro. Sí hubiese estado en otro espacio, quizá, sí me hubiese quedado en Juan Rey o, quizá, sí me hubiese quedado en Las Cruces, sería como otros de mis primos, por parte de papá: "chico drogadicto, que roba, que ha estado en la cárcel una, dos, tres, cuatro veces". O como otros primos que no terminaron sus estudios y viven como trabajadores informales; que ya tienen hijos y no responden por ellos. Muchos de los valores que, quizá, tengo ahorita, y de las ideas; de esas cosas que me paro y de ahí

no me muevo, no las tendría si no hubiese llegado a Potosí, si no hubiese llegado al ICES. Si no hubiese llegado al ICES, a Potosí, no hubiese, quizá, viajado a otro país, porque no hubiese conocido estas organizaciones sociales que, más allá de buscar el bien propio, buscan el bien de una comunidad, y la transformación del territorio por medio de las personas, de los jóvenes, de los niños. Yo soy un joven de esos: “soy un joven de la periferia, que también consumió droga, que también pudo coger un costal, que también pudo perderse, que también pudo morir, lo pudieron haber matado, pero a mí el arte, y estas organizaciones sociales, entre comillas, me salvaron la vida, porque aprendí otros caminos, conocí otros caminos, y decidí tomar esos caminos (JeffAlb, 2022).

En ocasiones, cuando hablo con los habitantes de Potosí, asumo que todas las personas estudiaron en el ICES, pues en sus narraciones siempre es un punto común. Este, entendemos, es un efecto de la doble significación escuela-comunidad.

Handwritten signature in black ink that reads 'Naleg 36' with some additional scribbles.

Siempre parché con la gente del ICES porque estaba Camilo, estaba Wilson, todos mis compañeros del barrio estudiaban en el ICES, entonces yo me iba para las chocolatadas, porque, como era de particular²⁴, yo me filtraba en el Colegio. Todo el mundo me conocía, yo estudiaba en otro Colegio, pero todo el mundo me conocía, los fines de semana veníamos a jugar micro en los campeonatos (Naleg36, 2022).

Este diálogo imaginado me permite ubicar nuevamente en escena a Naleg 36, En un primer momento la familia de Naleg 36 se negó a matricularlo en el ICES por diferencias ideológicas con el espacio pues, según afirmaba su mamá: “allá estudian todos los ñeros del barrio”.

²⁴ Particular significa que no hay uniforme.

THE Naley 36

No lo veíamos como opción con la familia. Mi familia ha sido siempre de medios económicos sólidos, y tenía esa visión clasista de algo mejor, entonces no compartían estar en el ICES. En ese momento mi mamá administraba un restaurante, mi papá trabajaba en una compraventa; luego montaron un negocio en la casa, que era como una cacharrería-papelería; se pagaban servicios públicos, y mi papá -pues- trabaja con el tema de compraventas porque mi abuelo tiene unas compraventas por allá en el centro y en Chapinero. En ese entonces, digamos, que estaba un poco sólida la economía de la familia, más o menos hasta 2005, que mi papá hace un negocio de un carro y todo se cae; tiene problemas personales con el papá, entonces empieza la caída fuerte de la economía familiar (Naley36, 2022).

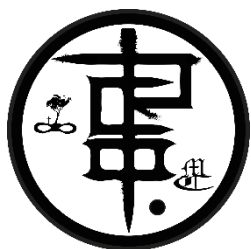


El barrio Potosí está ubicado en la Localidad de Ciudad Bolívar, de la ciudad de Bogotá. Su autoconstrucción inició en el año 1982, inscribiéndose en la dinámica descentralizada de expansión urbana de la ciudad: la necesidad de vivienda es atendida por actores irregulares que ponen en venta predios. Debido a esto, las primeras luchas de los habitantes de Potosí estaban orientadas a reconocimiento de la tenencia legítima de la tierra, pues enfrentaban el constante asedio de las autoridades de la ciudad que se negaban a reconocer la legalidad del barrio (Garzón, 2022). Por lo cual, fueron claves las disputas por los servicios públicos: agua, energía, vías de acceso, salud y educación.



Fernando Garzón (2022) es un importante interlocutor en esta investigación pues en una reciente publicación, resultado de la tesis de su licenciatura en Comunicación, trabajó de la

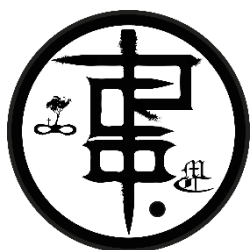
mano con dos de los sujetos-actores de esta investigación: Naleg 36 y C-Ro. En su libro Garzón (2021) hace memoria, con la voz de sus protagonistas, de cuatro procesos artísticos (comunitarios) del barrio Potosí.



Lo más bonito que tiene Potosí es lo comunitario. A lo bien, acá hay una unión impresionante. No se puede imaginar cuántos procesos existen. Creo que ni yo los conozco todos. Están los de la Casa Cultural, los del Sancocho, los de las huertas, está la danza, el equipo de fútbol y mucho más. No solo estamos los raperos (C-Ro, citado en, Garzón, 2021, p.

136).

Quien nos habla es C-Ro, nacido en el Barrio La Victoria, en la localidad San Cristóbal, otra extensión de los cerros orientales de la ciudad de Bogotá. En 1995, cuando tenía un año, su madre se mudó a Potosí, donde su hermana había comprado un lote en 1993. Este era un tiempo álgido para las luchas comunitarias de Potosí: el 11 de octubre de 1993 fue la hora cero del paro cívico de Ciudad Bolívar: inscrito en las luchas por el reconocimiento de este sector de la ciudad, una pelea por servicios públicos y condiciones dignas de habitabilidad. El proceso de autoconstrucción hacía difícil la movilidad, pues no existían vías, ni rutas de camión que cubrieran los trayectos, lo cual era más complejo en Potosí, dado que está ubicado en la parte alta de la montaña; después del barrio acaba la ciudad. Ello, sumado, a la falta de suministro de agua y energía, y la ausencia instituciones educativas, agravaba la compleja situación de sus habitantes (Garzón, 2022). Este es el entramado escénico (espacial) en el que se inscribe la significación de C-Ro.



Es abreviado: siempre lo he escrito así. Yo siempre escribo C-Ro, y hablo de escuchar el corazón. Siento que el consejero es uno mismo, el corazón que uno tiene para hacer las cosas. Es mi consejo: “si usted piensa que no debe hacer eso, o siente algo, no lo haga, o si no le gusta, no lo haga; pero también, ese sentimiento, ese corazón que tiene para las cosas, entrégueselo a lo que debe”. Nunca he cambiado la “chapa”, pero si me he dado cuenta que le di más importancia a muchas situaciones que me hacen volver a CERO: muchas cosas que me pasan en la vida, de qué chimba, qué tan, qué tan y qué tun, y a CERO; y que vuelvo y revoluciono, qué tan, qué

chimba, y ipum! No hay NADA; y que conseguí tal y tun, y pim, y ipum! ME LO FUMÉ, ¿si me hago entender? Entonces, también, digamos, que bueno le di un peso, o una connotación, al nombre.

Tan, tan, tun, es un beat de esta historia, una marca que traza la narración de C-Ro. Teniendo en cuenta las dificultades para adaptarme a su ritmo, en el proceso de escritura medité sobre la posibilidad de asistir en silencio a este diálogo, sin embargo, como le recordaba un heterónimo a otro, en la película *El año de la muerte de Ricardo Reis*: “solo los muertos asistimos y ni siquiera de eso podemos estar seguros” (Botelho, 2020).

Al interior del nombre C-Ro, hay un diálogo espacial, pues conversa con el escenario donde se nombra. La existencia autonombrada del barrio Potosí, cuya lucha inicia por el reconocimiento de su lugar en la ciudad, por ser sacado de los registros que lo ubican más allá de la ley:

(...) Los primeros habitantes de la montaña dicen que, además de las situaciones adversas del territorio, otra problemática que ellos y ellas vivieron era que el gobierno distrital los consideraba una invasión, lo que técnicamente se conoce como un asentamiento informal. La policía intentaba desalojarlos, les quemaba los ranchitos y los violentaba físicamente. Lejos de rendirse ante los atropellos de la autoridad distrital, la comunidad volvía una y otra vez a levantar sus casas. Desde ahí, los vecinos y las vecinas del sector vieron la necesidad de empezar a organizarse para pelear por sus derechos y por el legítimo reconocimiento de Bogotá hacía su ciudadanía. En definitiva, ellos y ellas no se habían robado los lotes y no estaban ocupando un pedazo de tierra que no les perteneciera. Los terrenos habían sido comprados y por eso el Distrito debía reconocerlos como parte de la ciudad (Potosí-La Isla, historia de una lucha, citado en, Garzón, 2022).

Entre nada y cero se conforma un sedimento a base de lo que se levanta una y otra vez. En este sentido, Potosí, en tanto comunidad, es un sedimento, en cuya configuración, en la permanente lucha existencial, política, cívica y comunitaria, los actores de esta narración se

nombran. La actuación de los tres se ensambla en un espacio territorializado: la escuela-comunidad ICES-Potosí, en donde han construido su ser parte en disputa con ese otro territorio, vasto, inabarcable, de la ciudad, de la cual, como lo nombra JeffAlb, son periferia, o como nos canta la Poto Rap People, agrupación de la que hacen parte Naleg 36 y C-Ro, son el último barrio.



La calle para mí es un escenario de realidades, donde se experimenta desde las experiencias personales, donde se cohabita, se vive y se sienten las decisiones que se toman. Donde te encuentras para crear, para reflexionar, para dejar un mensaje. La calle es para mí uno de los mejores escenarios de escucha, enseñanza y aprendizaje que el ser humano puede tener y donde podemos definir, en parte, nuestro camino para la vida. Es un escenario de lucha (JeffAlb, ¿Qué es la calle?, 2022).

La escuela comunidad es el primer escenario de esta narración porque, además de ensamble espacial, es el nicho que abrigó las primeras rebeldías de nuestros actores, lo cual va a marcar parte de sus repertorios de actuación. A través de ella, la historia de lucha de su barrio se hizo lenguaje comunitario (organización, solidaridad, compañerismo, arte, cultura) y antagonismo social (y político). Adicionalmente, tomando como referencia a Lindón (2009), allí, el sujeto-actor espacializado puede reconocerse sujeto-sentimiento: “De esta forma estudiar las micro situaciones que ocurren en los espacios exteriores de la ciudad implica analizar las prácticas espaciales, los significados, la afectividad y las emociones que esos sujetos ponen en juego en cada instante” (Lindón, 2009, p. 13). Pues la escuela-comunidad es el anclaje de su arraigo territorial, donde aprendieron a querer a su i; afecto que se traduce en una disposición de servicio y organización colectiva. El ICES-Potosí, es el primer escenario de actuación porque es un hogar (abrigo, cariño, afecto) puesto en el lugar de la calle, una escuela de puertas abiertas.

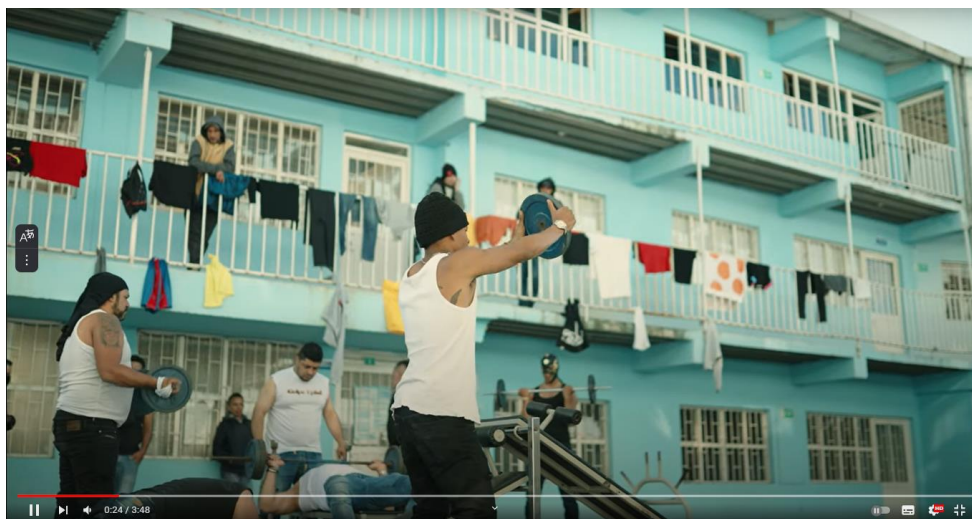
El reencuentro que marcó el inicio de la fase de campo de esta investigación se dio en el ICES. Allí nos encontramos porque C-Ro, junto a otros integrantes de la Poto Rap People

(Nacho y Enigma), estaban acompañando el rodaje de 4 Paredes de Masai Bango²⁵, en colaboración con Heredero Mextizo y Greg Man (2022).

El plan inicial era verme con JeffAlb y C-Ro. Cuando nos encontramos, C-Ro venía de cantar en los buses (camiones) con Dres (integrante de Vutnana Crew) y nos propuso asistir a un evento que había en el ICES. JeffAlb y yo aceptamos la invitación, y participamos en el rodaje. Lo que sucedió ese día no fue un acontecimiento fortuito: este es el tipo de tejidos que se construye en el escenario escuela comunidad.

²⁵ Masai Bango es una escuela para el Rap de la Poto Rap People. Cuando los escuché por primera vez (en el año 2012) lo hice porque, en compañía de JeffAlb y Wilson, estábamos escribiendo un artículo y este grupo hacía parte de su *playlist*. El día que inició la fase de campo de esta investigación, en el que me reencontré con C-Ro, después de al menos seis años de no vernos, también conocí uno de los grupos de Rap que más he escuchado en mi vida.

Ilustración 12 Recorte de pantalla del videoclip de 4 paredes.



Fuente: YouTube (MasaiBango, 2022)

Ilustración 13 Detrás de cámaras del videoclip 4 paredes



Fuente: Fotografía de JeffAlb (19 de enero de 2022). En la fotografía: alzando la pesa: enigma; sentados: C-Ro y Edgardo.

Escenario barrio

La forma en la que Naleg 36 ha transitado el territorio imaginado por el proyecto escuela-comunidad permite presentar otro escenario, otro fragmento del espacio social calle, desde donde se observa otra perspectiva de las actuaciones y de la relación espacio-actor. Pensando en un escenario macro (espacio social calle) las palabras que convoco mueven las luces a otro espacio iluminando el escenario barrio.



Como fui planeado, deseado: ¡el primer hijo varón de mi papá!. Era su anhelo. Él siempre tuvo cosas meticulosas conmigo, desde muy niños él quería que estudiara y me graduara en el Camilo Torres. Pienso en ese colegio y me encanta, creo que es una de las mejores experiencias de mi vida. Llegué a un colegio “rediverso”, con una multitud de gente, grandísimo, porque tenía cinco patios, tres canchas. ¡Brutal!

Entré en el Camilo Torres en el 2006, estuve hasta el 2009, pero siempre estuve en sexto, porque me tiré los tres años. En realidad, me tiré uno tirado, que lo estudié de enero a diciembre. Luego entré a repetir y, como en septiembre, tuve un chasco con la directora de grupo, y la directora de grupo le dice a mi mamá: “es perdido que siga mandando a este chino al Colegio”. Me sacan en septiembre; hacemos el último intento en el 2009, más o menos en mayo. Ahí se destapa mi consumo de psicoactivas con la familia y deciden sacarme del centro.

Yo arranco a consumir en el barrio. Todo el consumo fue en el barrio: porque salía los fines de semana a fiestas, en el parque se fumaba; el frente de mi casa siempre fue una cuadra de consumo constante. Sin embargo, en el barrio me limitaba mucho, lo hacía muy escondido; el colegio era esa faceta de libertad, donde uno podía hacer lo que se le

diera la gana, en el momento que se le diera la gana. Entonces, obviamente, llegué a consumir en el colegio, y ahí fue donde se enteraron, porque unas amigas de mi hermana me vieron y le dijeron: me preguntaron y asumí²⁶:

— Mamá, yo he fumado bazuco, he metido pegante; he fumado marihuana, he tomado alcohol.

— Ush, ¿a lo bien?

— Sí, yo quise experimentar y lo que se me atravesó probé.

(...) Cuando le digo a mi familia que he consumido me sacan del centro. Ahí, entro a estudiar al ICES en la nocturna. La nocturna tiene como nombre Instituto Social Nocturno de Enseñanza Media (son las siglas de ISNEM). Salgo del Camilo Torres en el 2009, pero de una vez sigo estudiando en el ISNEM. Entro a validar, por decirlo así.

El ISNEM tenía pensamiento crítico: usted decida, piense, estudie; nosotros le damos el conocimiento, usted aplíquelo de la manera que considere. Yo no llevaba cuadernos, no tomaba apuntes, pero a la hora de hablar o exponer un tema la tenía clara, porque, de una u otra manera, cuando me interesa algo me concentro. Tengo una mente que tiene una buena retentiva: si hablamos de un tema, que a mí me llama la atención, no se me va a olvidar fácilmente. El Camilo Torres era ese estilo de todos hagan lo mismo: todos siéntense, todos uniformes, todos en silencio, todos hagan la tarea. Usted podía no saber un “culo”, pero si tenía los cuadernos llenos pasaba el año (Naleg36, Línea del Tiempo: Institucional, 2022).

²⁶ “En ese entonces tenía 11 o 12 años, iba a cumplir 13”

El consumo de Naleg 36 inicia en el barrio, es decir, el horizonte comunitario del proyecto escuela-comunidad del ICES se proyecta sobre un espacio-territorio rodeado, también, por situaciones de consumo de sustancias psicoactivas que van desde el alcohol, pasando por la marihuana, hasta el pegante industrial y el bazuco. Fernando Garzón (2021) narra la historia de la Casa Cultural Potosí, que, si bien surge como proyecto independiente, se gesta en el horizonte del proyecto comunitario del ICES. Dos docentes del colegio (Blaqui y Chucho), egresados a su vez, fueron participes activos de esta iniciativa. En un principio, el espacio funcionaba en una casa en donde vivían los docentes, cuyos costos se pagaban con el sueldo que devengaban en la institución. Hoy la Casa Cultural funciona en un terreno cedido por la Junta de Acción Comunal, en un lugar con una alta carga simbólica del barrio, pues allí se distribuía el Cocinol (combustible con el que se cocinaba en los años ochenta, en los comienzos del barrio). Como lo narra Chucho, uno de los docentes entrevistados por Fernando, el centro de la Casa Cultural Potosí, opera en una de las casetas que trajo Evaristo Bernate para iniciar el Proyecto de educación nocturna (Garzón, 2021).

Evaristo es uno de esos académicos a los que refiere Jeff Alb cuando habla de los inicios del Proyecto Escuela Comunidad: “Al inicio del proyecto de Evaristo, los profesores, daban sus clases a las personas del barrio y dormían en esa misma caseta” (Garzón, 2021, p. 76). La relación de la Casa Cultural con el consumo de marihuana está en sus orígenes, como cuenta Chucho en la publicación de Garzón:

El tema de la marihuana también generó discusiones con los compañeros que empezaron a hacer parte del proceso de la Casa. El debate se daba porque nosotros, como grupo, rompimos la cotidianidad del barrio. Hasta ese entonces, no era común encontrarse en las calles con ese olor a leña quemada de un porro prendido. Muchos compañeros estaban de acuerdo con los vecinos en que el consumo tenía que hacerse en un espacio privado, pero eso no lo comparto. Uno de los objetivos principales de la Casa era romper esos espacios privados de consumo que parten desde el individualismo que se nos ha impuesto. La idea también es que los vecinos puedan ver y entender el consumo responsable como un hábito común de la vida pública. Esa ruptura de lo privado es la razón

primordial de la existencia de la Casa Cultural. Pensar el territorio como un escenario de comunidad (2021, p. 73).

Según alcanzo a entender, por la narración de Chucho y Liliana Parra —otra de las historias que narra Garzón (2021) — la casa cultural surge como un espacio en el cual los jóvenes de la comunidad, del colegio, pudieran fumar e involucrarse en los proyectos de la Casa. Así lo cuenta Liliana:

Ese ha sido uno de los problemas históricos de la casa: la fuma. Nosotros debatíamos si se debía permitir o no y había compañeros que defendían que la Casa Cultural se creó en esa dinámica del consumo y de entender que los pelados que fumaban podían hacer otras vainas diferentes en ese espacio. Se trataba de comprender que es preferible que se fume en el espacio a que lo hagan en una esquina y los maten, pero, así mismo, de que en la Casa se dialogara y se hicieran actividades que provoquen un pensamiento más crítico y reflexivo frente a la vida. Otros no estaban de acuerdo con esas posiciones y decían que para la comunidad fumar estaba mal visto y que los vecinos veían la Casa Cultural como la casa de los marihuaneros (Garzón, 2021, p. 37).

Ambos personajes abordan el tema desde el conflicto generado por las dinámicas del consumo que, como se lee entre líneas, atraviesa la propuesta política de la Casa Cultural: ¿qué hacer con el consumo como realidad del territorio? El consumo de sustancias psicoactivas no define las dinámicas del espacio social calle, pues en la calle no solo se consume; la tendencia a reducir la riqueza del espacio social calle a estas circunstancias cae en el riesgo de negar la calle como espacio público donde suceden más cosas (repertorios de actuación que intenta rastrear esta narración), con el peligro de legitimar las prácticas paramilitares de la derecha que, con la excusa de controlar las dinámicas del consumo y la delincuencia, imponen el vaciamiento del espacio calle, una forma de vaciamiento de lo público.

El escenario barrio, como fragmento denso del espacio social calle contempla el lugar (físico): la infraestructura del barrio Potosí con sus calles, casas, canchas; el edificio donde opera el Proyecto Escuela Comunidad, la Casa Cultural, el Jardín Alegría de Vivir, la

PotoCine; la esquina donde se reunían a rapear C-Ro y Naleg 36; el palo del ahorcado y la montaña, etc. De igual forma, integra las relaciones con ese espacio que están presentes en las narraciones de vida que han transcurrido en ese espacio. Las relaciones son múltiples, complejas y difíciles de abarcar. Por ello, teniendo en cuenta lo dicho acerca del pensamiento narrativo (Bruner, citado en Lindón, 2009), estas relaciones emergen por los significados que crea la palabra.

En el caso de JeffAlb, el barrio es una intersección entre el proyecto escuela-comunidad del ICES y el barrio Potosí. En su narración suele juntar el espacio físico del barrio con el proyecto político-pedagógico del proyecto de la escuela comunidad. Este ensamble socioespacial se presenta como tensión:

Entonces, el que haya nacido este proyecto de escuela comunidad, de Potosí, del ICES, y que yo haya llegado a ese espacio me ha permitido tener herramientas para poder hablar en otros lugares lo importante que es Ciudad Bolívar, no sólo para Ciudad Bolívar, para Bogotá. Porque, a raíz de eso, muchos de los jóvenes que caían en manos de diferentes organizaciones, delincuencia, drogas; a raíz de ese proyecto de Escuela Comunidad, los jóvenes empezaron a cambiar y a pensarse otro tipo de vida, - ¿sí? -; a pensar que ya podían estudiar, a pensar que ya podían trabajar, a pensar que ya se podía soñar, y llegar más allá del estar en el consumo o hacer parte de las bandas delincuenciales, o decir en cualquier momento, me pueden matar. Siento yo que, si pudiese irme de Potosí, o de Ciudad Bolívar, me iría para otro lugar similar, donde yo pudiese ser un agente de cambio, un agente que permitiera o pudiese posibilitar herramientas de cambio dentro del territorio. Y no irme en un territorio a vivir tranquilo (JeffAlb, 2022).

Esta interpretación le permite a JeffAlb ensamblar el escenario escuela comunidad y el escenario barrio, ubicando un umbral escénico (espacial) entre los dos: el barrio de los consumos, las bandas delincuenciales y la muerte, es el mismo sobre el cual se proyecta la escuela comunidad, que se ofrece abrazo, abrigo y cariño.



Nosotros estábamos ahí, con mi mamá, y llegó un camión del lichégo; el man estaba vendiendo lichégo, y nosotros íbamos por la parada, por donde bajas de Potosí para ir a Tres Esquinas. Veníamos subiendo, el camión se metió por este lado, y sonaron los disparos: ¡Pa! ¡Pa! ¡Pa!

Volteamos a mirar, y nos dimos cuenta que salieron dos manes corriendo hacia Tres Esquinas, pero uno siguió y otro se devolvió hacia la multitud, donde habían matado el man. Nosotros nos bajamos a mirar quién era o qué había pasado. Yo iba a decir: "yo vi", algo así, iba a decir algo de lo que había visto, y mi mamá me pellizco, y me dijo: "Usted cálese que usted no ha visto nada", el man se devolvió y puede matarnos acá también si quiere, o más adelante a dos cuadras. Me sorprendió el hecho de que, claro, estaban los dos manes, hicieron lo que hicieron, el uno se fue y el otro se devolvió pa' mirar quién había visto qué, si alguien había visto algo, si alguien los reconoció. Nosotros nos quedamos diez minutos, y la persona estaba todavía ahí, en el lugar.

Ahí comencé a escuchar más personas muertas, asesinadas más que muertas: en cualquier momento podían matar alguien, y, si yo veía algo, como me dijo mi mamá: "usted quédese callado". Después, ya no eran personas externas, sino cercanos, parceros. Uno fue Ever, un parcerero que vivía en frente de mi casa, que lo conocían casi en todo el barrio, porque el man se hacía notar: siempre andaba sin camiseta, le gustaba la música de Kendo Kaponi, le gustaba mucho esa música; desde la mañana salía y comenzaba a cantar a grito herido. ¿Qué pasó? Siento que a varios jóvenes les pasó, dicen: "yo nunca voy a probar la marihuana, nunca lo voy a hacer". Él decía eso, y después de un tiempo terminó haciéndolo.

Un día ellos fueron a una fiesta, a los alrededores de Potosí, y a esa fiesta fue uno de los hijos o de los conocidos de los paracos de esos barrios, del Tanque o de Tres Esquinas. En esa fiesta estaban otros chinos del barrio y llegó a un chino que no lo conocían, entonces los manes le dijeron: "¿blanco o negro?" O sea, como que querían pelear. Le dijeron al chino que era del otro barrio, que era familiar de los paracos.

Ever estaba con ellos, era parcerero de los que le dijeron. Al chino lo cogieron a puñaladas, lo mataron, y lo echaron al caño. Ellos, los que estaban con Ever. Yo no sé si Ever, pero

si dijeron que fue ese pillo, que era hijo del señor donde llegamos a vivir por primera vez. Investigan, se dan cuenta que ellos estaban en banda, y fueron los que le hicieron eso al chino, y los “fichean”. Un día ellos estaban al frente de la casa, jugando parqués, parchando, y cuentan que pasó un carro y les dijeron: “Esta noche vamos a tomar tinto - que no sé qué- es mejor que se entren”. Ellos no se quisieron entrar, no quisieron hacer caso; eso fue como a las 7:30 pm u 8:00 pm, y los pegaron. Eso fue al frente de mi casa. Lo tengo bien marcado porque resulta que, antes de que pasar toda la acción, yo estaba en el computador, y mi mamá me dijo:

—Jeff, vaya me paga lo de la cadena.

—Mami ya voy. Déjeme la plata ahí.

Me la dejó en la mesa, yo estaba en el computador, y digo “lo de la cadena”. Voy a abrir la puerta, y digo “la plata”, cuando digo “la plata”, y suenan ¡Pum! ¡Pum! ¡Pum! Y ahí mi mamá dice:

—¡Jeff! ¡Jeff! ¡Jeff!

—¡Mamá, yo no salí!

—¡No vaya a salir!

Nos asomamos por la ventana y los chinos estaban ahí tirados: tres estaban tirados ahí al frente, y Ever había alcanzado a dar una vuelta, pero ahí no más, a seis metros le dieron, y se lo llevaron en carro para el hospital. La zona es bajando por el ICES (JeffAlb, 2022).

Esta narración está cargada de referencias espaciales. Los espacios no se aclaran, no sé específica dónde quedan, pues, como nos dice Lindón (2011), estos tienen significación social. JeffAlb sabe que quien lo escucha conoce la referencia, porque cuando caminamos en dirección a su casa, lugar donde hablamos de estas muertes, pasamos por Tres Esquinas, hacia donde corrió uno de los sicarios, en el primer asesinato. JeffAlb, sabe que, en el 2011, escribimos juntos un artículo sobre los asesinatos de jóvenes en su barrio, y que en la creación

de ese documento me habló de los espacios donde se resguardaban los paramilitares, siendo Tres Esquinas la entrada a uno de ellos. Existe una memoria espacial: el pensamiento narrativo acude a esa memoria, para que ella termine de tejer la historia y engrane el argumento.

Hay, también, como ya lo expresó Lindón (2011), una contigüidad geográfica, que es, al tiempo, una contigüidad narrativa (del lenguaje). “La zona es bajando del ICES”, concluye JeffAlb. El ICES resulta una referencia espacial significada: él sabe que con esa información sabremos donde ocurrieron los hechos. La contigüidad narrativa está en la proyección de la Escuela Comunidad al barrio, esa que enunciaba JeffAlb, y de la que nos tomamos para diseccionar el espacio social de la calle, dirigir las luces al fragmento espacial denso del barrio, y ver que está ahí: “bajando del ICES”. Donde asesinaron a Ever.

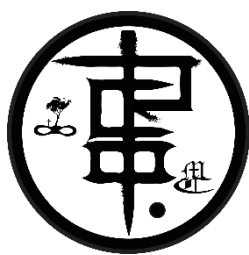
Yo estoy estudiando de noche, hago: sexto, séptimo, octavo y noveno (2009-2010). En el 2010 conozco a la mamá de mi hijo, ella estudiaba en el ICES, y ya empieza el parche del barrio. Ahí, abajo del ICES, estaba la maquina y parchaba la de gente, entonces empezamos a parchar con la nena.

(...) El consumo reaparece en el momento en el que yo me entero que voy a ser papá y se me “formó”. Ahí mi vida coge un pico de caída brutal, brutal, brutal (...) Me tocaba irme para el médico con ella. Todos los sábados pal médico, porque todos los sábados se enfermaba. Y así con la de pendejadas: “Naleg me dijo, Naleg no sé qué, “Naleg sí sé más”. Cualquier cosita, ella llamaba a mi mamá y mi mamá me formaba la hijueputa, entonces me tocaba agachar la cabeza, como un marica. Todos mis parceros también, debido al tema, empiezan con el “distrabe”, lo que ahora llaman bullying, entonces yo me empiezo a alejar porque ya le jodía la vida a todo el mundo. Tenía razón, y yo no podía hacer nada, entonces yo me empiezo a alejar y alejar, y alejar, de todo el mundo. Cuando empiezo a parchar con la Poto, me reencuentro

con Nacho, con C-Ro. Bueno, me reencuentro directamente con Nacho. Ese día salí todo obstinado, con ganas de trabarme, y le dije al socio: “Yo estoy re obstinado, me voy a fumar una bareto”.

Eso fue en el 2011. Desde ese momento empieza mi consumo refuerte. Los chinos ya metían perico como un hijueputas. Ese mismo sábado nos vimos en una “farra” y nos pegamos una “hueliza”, una borrachera. Y ya empieza mi consumo desafortado de Cocaína, Marihuana y Alcohol, prácticamente cada ocho días; a punto de nacer el niño, ¡mentira! yo creo que ya había nacido el niño cuando yo empiezo a consumir fuertemente. Pero en ese momento no empiezo a consumir bazuco, solamente marihuana, cocaína inhalada y alcohol (Naleg36, 2022).

Abajo del ICES, donde asesinaron a Ever, también surgió la Poto Rap People. La memoria espacial entreteje significados complejos del espacio social calle, que son específicos del escenario barrio: el cruce entre las posibilidades creativas colectivas, la muerte y los consumos de sustancias psicoactivas. El escenario barrio es un espacio en donde acontece una cosa y la otra, juntas, en simultáneo. La vida y la muerte, como lo decíamos, acontece al mismo tiempo, pues, momentos antes de que asesinaran a Ever, C-Ro, asiduo habitante de la misma esquina, por casualidades del espacio social calle, se había movido del lugar para consumir; estando a la distancia escuchó, como JeffAlb, los disparos.



Nosotros éramos el parche que cantábamos en la esquina, y que parchábamos allí. Por ende, se convirtió en una familia; así no cantaran, eran la banda. Muchos pelaos del barrio se identificaron con La Poto: éramos la Poto Rap Family, al principio. Después, como que no “eso ya está muy Crack Family²⁷, mejor pongámosle otra cosa”, y le pusimos

²⁷ Crack Family era un colectivo de raperos de alta influencia en la ciudad de Bogotá. En el 2009, el mismo año de formación de la PRP, Cejaz Negraz, integrante de la Crack Family, grabó el tema “Ghetto” en vivo, en el

Poto Rap People. Era como decir: nosotros tres cantamos y había cinco socios más mirando, pero siempre parchaban para arriba y para abajo, entonces, somos todos.

Después, empezamos los que cantan. Estaban: Grown The FARC, que era yo, con Enigma; era con este huevón del Pardo, pero él lo dejó de hacer, nunca lo vio como nosotros lo vimos. FARC son las siglas de Filosofía Artística de Raperos Callejeros. Nuestra intención era que lo tomaran como que nosotros éramos la guerrilla. Nosotros tenemos un tema que se llama FARC:

"Ayanai, salido de la guerrilla,

iojo por ahí!, que lo atrapan en la esquina.

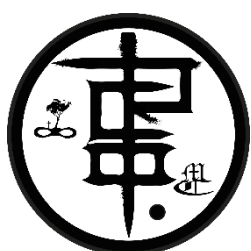
Is the nighth, ila guerrilla siempre viva!" (C-Ro, 2022).

El escenario barrio puede presentarse como intersticio que ensambla significados del espacio social calle, pues, como escenario conflictivo urbano, junta y divide. En el 2011 leí *Bios. Biopolítica y filosofía*, de Roberto Esposito (2006). Junto a esta lectura tomé un seminario dedicado a la lectura de *La condición humana*, de Hannah Arendt (2009). Articulando las dos posiciones entendí que uno de los elementos que conforma lo político es la contingencia. Sentía que a su modo ambos autores, de forma más clara Esposito (2006), me sugerían: ¡la apuesta es anti inmunitaria!, es decir, la apertura a la vida contingente. Si el Leviatán funciona como propuesta inmunitaria de la modernidad, como promesa de seguridad ante la potencia de muerte del otro, apostarle a la comunidad es abrirse a la muerte que, como potencia, también es vida. Por ello, el escenario barrio es intersticio: son las “huelizas” de cocaína de Naleg 36, y es la exploración de la creación colectiva que él, al lado (en el mismo escenario) de la cocaína y la marihuana, encuentra con la Poto Rap People. No se trata de exaltar el consumo, sino de ubicarlo en un escenario cuya complejidad impide que, en él, exclusivamente, se generen adicciones. Simplificar el escenario barrio a un lugar donde solo ocurren consumos es tomar una posición frente a la disputa por el sentido del espacio social calle. Posicionamiento simbólico y político a la vez, pues ignora las potencias

cual dice: “sólo Crack Family, no porque seamos “cracken”, ni porque fumemos bazuca, Crack Family porque somos adicción pa ‘más de uno” (CejazNegraz, 2009).

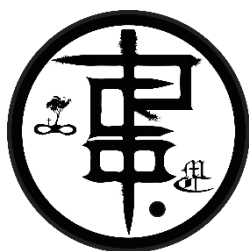
del encuentro: aquello que se concibe cuando unos y otras comparten el espacio, mediando entre ellos la experiencia de vida en un territorio y, en el particular de la Poto Rap People, la experiencia cantada, rimada.

Naleg 36 es un ensamble, hablo del personaje; uno de los «héroes» de esta narración, porque encarna la riqueza de sentido del espacio social calle: “Paradójico es el mundo, tan hermoso y tan brutal, y lo único que queda es el Hip Hop a la final”, canta Naleg 36 en “A Trancas y Mochas (2022), su última creación. Una coproducción de Sueños Films y A Pulso Produce, la productora que Naleg 36 creó junto a C-Ro, y otros, en el año 2019.



(...) Yo fumo como desde los ocho, cigarro. En séptimo, que pasé al INEM, empiezo a ver la marihuana, ¿si pillá?, pues en el barrio siempre se vió. Entonces, yo digo que, como a los trece años ya estaba “mariquiando”, que fue cuando (...) Al principio pasó algo re curioso, porque a la casa se nos metieron como tres veces, ¿si pillá? Nosotros estábamos chinchés; llegamos y ya no había nada. Entonces, ¡iqué gonorrea y tal! Así nos pasó como tres veces: conseguimos otra vez las cositas, el televisor (...); otra vez llegábamos ¡y nada! Ahí le cogí una rabia - ¡igonorrea! - a las ratas, ¿si pillá? Y mi cucho, pues mi cucho nunca vivió con nosotros. Entonces mi cucho llegaba y parqueaba el bus afuera, entraba, y decía: “vaya échele un ojito.” En una de esas, salgo a la puerta y pillo un pirobo dentro del bus, y yo: “uy gonorrea”, y me le boto al acto, y el pirobo quitó el monedero, se botó por la registradora, —dejó los zapatos dentro del bus y todo— y se tiró por una ventana. Yo tenía, a lo bien, como esa rabia. Pero después conocí, en el pedazo -y en el colegio-, gente que hacía de ese tipo de visajes: como meterse a los ranchos, ¿sí me hago entender? Entonces, eso no me hizo pensar como “ratas hijueputas”, sino: “Así como me quitaron también las consigo”. Empecé a “mariquiar”, y a lo que vi que conseguía cosas, pero que ya no las podía llevar a la casa, empezó el descontrol afuera. Digamos que, con mi familia nunca hubo una relación tan cercana, entonces ellos nunca supieron lo que yo hacía. Yo andaba en la mía: hágale y hágale. Por eso no iba a estudiar, por eso era que tal (...) (C-Ro, 2022)

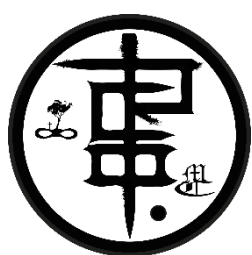
Temprano también apareció el Rap. Garzón (2021), en el libro Potosí, historia de la creación artística en la periferia de Bogotá, mencionado anteriormente, también recoge el relato de A Pulso Produce, en esa narración dialogan Naleg 36, C-Ro, Primitivo, Lapsy, y Dres (los tres últimos conforman una agrupación llamada Vut Nana Crew). En su intervención, C-Ro cuenta sus primeros acercamientos a la música: “Yo también conocí el rap desde muy pequeño gracias a mi casa y al barrio. Siempre veía a mis primos escuchando rap o músicos como Carlitos Buey” (Garzón, 2021, p. 127). En la publicación de Garzón (2021) también aparece una narración de la esquina donde se originó la Poto Rap People. Aquí la voz de C-Ro:



Es que la relación con los vecinos no es fácil. Cuando estábamos con *Grown the FARC*, recién empezando, nos gustaba parchar en la esquina del ICES porque al frente había un sitio con máquinas de videojuegos. Así que nos la pasábamos jugando ahí, y cuando salíamos, al frente, cogíamos el andén de escenario. Rapeábamos, cantábamos y fumábamos los ploncitos de vez en cuando. Muchos pelados del barrio nos vieron y se entusiasmaron. Llegaron muchas personas; unos venían a observar y otros a cantar con nosotros. Ese parche duró mucho tiempo así hasta que empezó a crecer. En ese momento, ya éramos Poto Rap Family, estábamos junto con Nacho y Casi Loco, y habíamos dejado de ser *Grown the FARC*. Entonces, decíamos que éramos una familia y toda la gente que iba a vernos y a parchar en esa esquina, también empezó a ser Poto Rap Family. Era un parche gigante, una cosa de locos, todos identificados con la idea de rapear. La energía de ese grupo era muy chimba, pero eso molestaba a los vecinos, sobre todo por el consumo de marihuana. Ellos tiraban aceite en la calle antes de que nosotros llegáramos para que no nos pudiéramos sentar en la esquina. Cuando estábamos ahí, más de una vez, llegaron motos re aletas, haciendo ruidos con el motor, todas visajosas. Otras veces, también, nos mandaban a la policía. Era una relación muy chocante con los vecinos porque siempre nos querían sacar. Como éramos unos pelados que hacían rap y no nos interesaba ser violentos, ni enfrentarnos con la comunidad, hicimos

una canción que se llama La mala pal vecino (C-Ro, Citado en Garzón 2021, p. 135).

Violencia, comunidad y rap, trenzan otra dimensión del escenario barrio: “Así como me quitaron también las consigo” no es una amenaza a la comunidad, es una forma de vivir en ella, pues no estaba en su horizonte la negación de los pares que se dedicaban a saquear viviendas. El personaje que narra sus comienzos en la conformación de la Poto Rap People, parece un heterónimo de quien narra su ingreso a ciertas actividades nombradas “mariqueo”. Lo cual, permite observar al sujeto como personaje que se crea, a sí mismo, cuando se narra (Lindón, 2011). C-Ro, el consejero, aparece con claridad en el relato que comparte Garzón (2021), y C-Ro, que muchas veces empieza de CERO, parece evidente en la narración de los asaltos a su casa. Como en los diálogos de Pessoa y Reis, en El año de la muerte de Ricardo Reis, película de João Botelho (2020), cada personaje, instalado en su papel, conocía al otro, sabía sus escritos y palpaba sus sentimientos, porque era uno y múltiple. Así, C-Ro, camina con su sombra, a veces, la hace personaje y, a veces, solo compañía constitutiva:



La carne muere, la esencia no escapa, el alma canta, la luna llena los locos levanta, ¡Los locos saltan! La carne muere, la esencia no escapa, ¡el alma canta!; sigo mi sombra con la luz en la espalda, ¡y me respalda! (...) Caminé con mi sombra y mi luz en una canción (C-Ro, 2020).

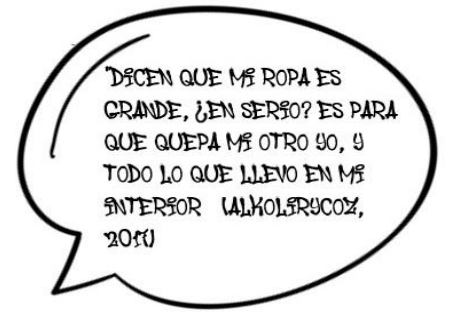
Curiosamente, Pessoa, quien, después de muerto visita a Reis, puede decidir quién ve su cuerpo, pero no quién ve su sombra. Por eso, mientras camina con Reis en la noche, el mundo ve un cuerpo y dos sombras. ¿Un cuerpo y dos personajes?

De esta forma, C-Ro podría ser un personaje múltiple, y su nombre no requiere cambiar para ser heterónimo, porque tiene múltiple connotación. Una explicación a la mano -expedita- nos diría que ello depende del momento de su historia; no obstante, C-Ro es consejero y CERO en el mismo momento de su vida: los mismos años en los que participaba en la conformación de la Poto Rap People estaba “mariquiando”, para usar el término de su preferencia. Ello es así, intento pensar, porque la condición heterónima (si tal cosa existe) está en el personaje y

en el escenario en el que se nombra (interpreta): el barrio, uno y múltiple, en el cual los actores despliegan su capacidad interpretativa

Con esa imagen, podemos continuar la disección del espacio social calle, en el que se despliegan los actos de nuestros protagonistas, ¿recuerdan que Naleg 36 conoció las drogas en

el Barrio? Con C-Ro sucedió algo similar. Este aspecto, por las implicaciones interpretativas, pensando al personaje que actúa como figura pública y singular, tiene especial importancia en esta propuesta, pues resulta un engranaje que desliza el escenario, permitiendo despuntar la ciudad anónima, un territorio con características particulares para el ejercicio interpretativo, en donde el sujeto-actor atraviesa el anonimato.



Yo tengo 15 años en el 2011, pasan dos años hasta el 2013. Un día estoy durmiendo normal, copas, sí me había pasado en una ocasión que había entrado al Bronx y había visto la bazuca con deseo, como que por donde la veía, la miraba, y yo ¡Ush! ¡Ush! ¡Ush! Me dije: “¡No! ¿Qué le pasa marica? ¿Qué se va a poner a fumar esa vuelta? Después, un día estoy durmiendo re normal, y me sueño llegando al Bronx, comprando una traba, armando un pistolo, negreándolo, y cuando lo voy a prender quedo sentado en la cama, sudando refrío. Volteo a ver la mesita de noche y tenía plata, y me paro enceguecido pa' la olla y llegando a la olla me encuentro al Wilson. Ya los chinos sí estaban soplando duro. Y yo empiezo a fumar Bazuco como si no hubiera un mañana. Todos los días (Naleg36, 2022).

La palabra que nombra la vivencia en el barrio permite iluminar zonas de contacto escénico entre el barrio y la ciudad anónima. Aparece el Bronx como un lugar que significa bazuco, y éste, a su vez, refleja miedo. Susto es otra de las denominaciones del Bazuco, pues al

consumirlo las personas sienten pánico. Por ello, en los consumos iniciales se combina con marihuana: para estabilizar los fuertes efectos. El ingreso al Bazuco, si bien no implica abandonar el escenario barrio, pues habitar el espacio social de la calle, no implica movimientos tan lineales, si cambia las dinámicas del habitar este escenario. El sujeto-sentimiento, empieza a manifestar, frente al espacio conocido y querido, elementos de la constitución espacial del escenario ciudad anónima, a saber: topofobias y sentimiento de estar fuera de lugar. El Bazuco dota de una indumentaria que aísla comunitariamente: tiene un fuerte olor, genera episodios de ansiedad, suele asociarse con el costal (actividad de reciclaje), pues deteriora las condiciones sociales de manera acelerada, incluso el artefacto con el que se consume, cuando no se combina con tabaco o marihuana, se hace con elementos reciclados.

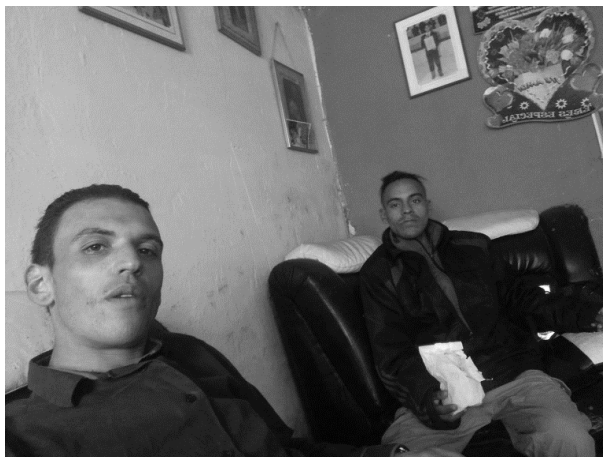
Ilustración 14 Potocine



Fuente: Elaboración propia (04 de abril del 2022)

Escenario ciudad anónima

Ilustración 15 Reencuentro Naleg 36 y Wilson²⁸



Fuente: Compartida por Naleg 36 en conversación de WhatsApp del 10 de julio del 2022.

Ilustración 16 Reencuentro JeffAlb y Wilson



Fuente: Compartida por JeffAlb en conversación de WhatsApp del 17 de octubre del 2022

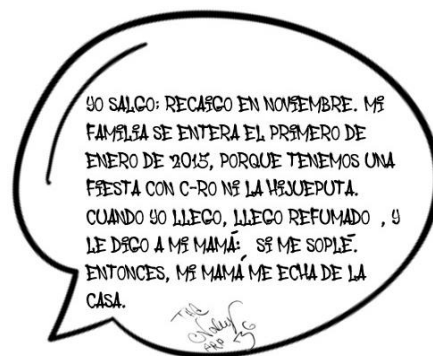
²⁸ Decidí darle rostro a Wilson porque ya tenía nombre: es una referencia de sus compañeros de barrio, es en quien me ha invitado a densificar mis lecturas de la calle. En la presente investigación no aparece su narrativa pues hasta el 10 de julio del 2022 volvió a su barrio, antes transitaba las calles de la ciudad anónima.

La ciudad anónima refiere al “centro” de la ciudad de Bogotá, y se delimita así: por el occidente, la Avenida Caracas; por el norte, la Calle 45; por el oriente la Avenida 7; y por el sur, la calle 2. Abarcando las localidades de Chapinero, Santafé, Candelaria y Mártires. Allí cabe un mundo denso: en el tiempo de este relato existía la L (Bronx) Cinco Huecos y el “San Ber”, en donde operaban sitios de expendio de estupefacientes, casinos, hoteles paga diario, chatarrerías, casas de empeño, talleres de carros, ventas autopartes, lugares de lenocinio, entre otros lugares.

Me voy a vivir a Chapinero, donde una abuela. Duro un mes, y me aburro, y saco una pieza. En ese entonces tenía un "pelito" re bonito, de la Universidad: "re juiciosa"; hija de un capitán; no "la chirri" de la esquina, "cariloca", no.

Una china universitaria, trabajadora. La nena estudiaba en la Manuela Beltrán, en la circunvalar; trabajadora social, séptimo semestre; una nena "repila". Y me montaba problema por entrarla, y yo pagaba arriendo, porque yo no estaba viviendo de gratis, entonces yo dije: no, yo pago arriendo en otro lado.

Me fui a vivir a la 26, solo. Desde ese entonces empecé a vivir sólo. Había un parcerito que llevaba tiempo ahí, y ya teníamos charlado al man. Entonces yo pagaba el arriendo: pagaba mensual mi arriendo. Empecé a trabajar en la pescadería, pero salía de la pescadería y me iba a hacer hamburguesas, por allá, en Gran Estación. Trabajaba de 10 de la mañana a 11 de la noche (Naleg36, 2022).





Salí —también— con la mentalidad del descontrol: me curtí otra vez, duré unos años en la calle. Estuvimos un tiempo en que todos (Camilo y Wilson) (...) Aunque a mí nunca me gustó, digamos, como tal, andar así, en la calle repaila, llevado de las putas, sino siempre trataba de pagarme pieza. Era un consumo muy descontrolado,

pero siempre trataba de mantenerme fino. Sin embargo, nos pillábamos con el Wilson, el pirobo allá, metido en la L, re “careloquito”. Yo: “Vamos desayunamos alguna cosa y volvemos”, o “coma algo y ahí seguimos en la misma”. Pero yo no tenía ese visaje. Lo que a mí me genera el consumo es que no puedo dejar de hacerlo: se me acaba y no puedo esperar a que otro venga y me dé, sino me toca salir a evolucionar, salir a romperla. Entonces, siempre que se me acababa yo iba es pa’ afuera, ¿si pilla?

Nombrada así, la calle (a secas) y la calle re paila, es el escenario ciudad anónima. En este sentido, vivir en la ciudad anónima, fragmento denso del espacio social calle, no es, necesariamente, dormir en la calle, lo que nos hace pensar al menos dos cosas: 1. La ciudad anónima no es una simple intemperie, y 2. Existen distintos grados de vivir en la ciudad anónima, en donde uno de ellos, uno entre otros, implica estar en condiciones de extrema precariedad, una traducción a la mano de “estar llevado del putas”; aunque el putas, que es el diablo, puede llevarlo a uno de distintas maneras. En este sentido la extrema precariedad también tiene graduaciones. Esto no es un hallazgo nuevo, el IDIPRON trabaja a partir de esta línea de análisis desde 1996, por eso la política de habitabilidad en calle contempla una estrategia de atención dirigida a la prevención (IDIPRON, 2019).

En una conversación por WhatsApp con C-Ro, ante el interrogante, ¿qué es la calle?, respondió: “la calle es una escuela, una universidad, no sé, una “dahaus” (*risas*). La reunión de conocimientos, pensamientos, jerarquías, diversidades, lugares, mañas, etc. Y es el lugar en el que el ser humano sobrevive: gana y pierde” (C-Ro, 2022). Por su parte, Naleg 36, ante la misma cuestión, afirmó:

THA
C-Ro
Naley
36

Para mí la calle es la universidad de la vida, ¿no?, donde uno aprende la importancia y el significado de los valores; donde, de una u otra manera, uno aprende, lo importante que es vivir en comunidad, porque cuando uno está en su zona de confort, en su casa, piensa uno en estar bien, en lo que necesita, y demás, pero cuando uno se encuentra con la realidad de la calle se da cuenta que mientras uno piensa que está pasando por situaciones difíciles hay personas que están pasando mucho peor, y hay personas que tienen muchísimas oportunidades, también. Entonces, es confrontarse con esa realidad de que la vida es efímera, de que una u otra manera, hoy podemos estar muy bien, y mañana podemos estar muy mal. En general, es la universidad de la vida, donde uno aprende a tener criterio, donde uno aprende el valor de una cama, de un plato, de un baño, donde uno aprende el valor de las personas, la compañía; es esa escuela que te puede enseñar todo lo malo, con doctorado, magister y demás, pero también es el lugar donde nos podemos encontrar con demasiado conocimiento, y disfrutar de lo bello de la vida, bien sea en una montaña, en un río, en un parque. Entonces, maneja miles y miles de contextos, cada ser decide sobre qué contexto se desea desenvolver, pero en sí, es una enseñanza, es una escuela. Es esa universidad que nos enseña a ser personas, a aplicar lo que hemos aprendido en otros lugares, y a desenvolvernos de la mejor manera o de la manera que a uno le parezca (Naley36, 2022).

Las diversidades, los miles y miles de contextos, que mencionan C-Ro y Naley 36, expresan las múltiples micro situaciones que acontecen en este escenario ciudad anónima. En la introducción de este apartado intenté sugerir, dentro de las tipificaciones que propone Lindón, (2009) algunas que se ajustaran a este escenario, pero, de las tipificaciones propuestas, solo dos de ellas se acercan a las experiencias de la ciudad anónima. Ya mencioné

la diastemia y la topofobia: la ciudad anónima representa una permanente amenaza para los cuerpos que la transitan, pues existen lugares del miedo que, a su vez, afianzan las desconfianzas que impiden una vida colectiva, por ello, como lo narra Naleg 36, “se aprende lo importante de vivir en comunidad”. La ciudad anónima es un espacio atomizado por el miedo y los tipos de consumo que suceden en ella, en particular el Bazuco.

Por otro lado, el cuerpo que habita la ciudad anónima está en un constante fuera de lugar, pues, aunque existen lugares para el aislamiento (lugares de expendio de estupefacientes y hoteles de pago diario), la resolución de la vida requiere compartir con los demás habitantes de la ciudad, móviles y fugaces y de apropiación territorial permanente, frente a quienes el cuerpo de permanente movilidad, que no es un peatón fugaz, pues la movilidad lo constituye, es un cuerpo que no termina de tener lugar. La policía se encarga de hacer efectivo ese fuera de lugar.

Handwritten signature in black ink, appearing to read 'Naleg 36' with some additional scribbles.

Digamos pa' el 2017 yo estoy cogido de la fiesta. Después de esa época dorada del 2015: chica, dos trabajos, plata, independencia. Como también está ligado al consumo, y el consumo cumple con su deber, yo ya la cago en el trabajo, la cago en los dos trabajos; quedo sin trabajo, creo que en el 2016. En esos momentos, me intoxicó tanto que ya la mente no recuerda. Hay recuerdos, pero no fechas exactas, porque pasaron muchos sucesos en ese camino, porque ahí, digamos, mi mamá llega al hotel donde estoy viviendo. Después de la 26 me voy para Chapinero, a un hotel ya un poco más bonito, más cómodo, más costoso. Yo pagaba 300 en el de la 26, con servicios incluidos; en Chapinero quedo pagando casi 400. Pero las condiciones de la 45 a la 26 eran muy diferentes: las tiendas, los vecinos. No más la infraestructura: todo “estucadito”, bien “pintadito”, el plasma, severo.

Mi mamá se ha desempeñado en el tema de los hoteles muchos años, entonces conocía un hotel ahí, y me recomendó. Ella fue la que me movió el gancho, me dijo:

— *Yo lo veo muy pegado a la fiesta del centro, sálgase del centro.*

— *Bueno, hágale, ¿cómo es?*

— *Le propongo esta.*

Me fui pa' Chapi. En Chapi, me estoy empezando a obstinar (otra vez) con la vida. Entro en una crisis depresiva: quince (15) días de solo fume y fume. Tenía unos ahorros; duré 15 días sin salir de la pieza. Sólo salía a comprar Bazuca: fume y fume. La chica con la que estaba, preocupada, me llama, y le digo: "No quiero saber de nadie"

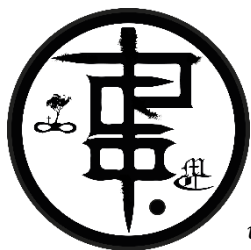
La alejo a ella, alejo a mi familia, alejo a todo el mundo. Mi familia llega hasta el hotel, mi mamá, porque yo hablo de mi familia, pero es mi mamá. Mi mamá llega hasta el hotel:

— *Me dice— Marica, a lo bien, va para la calle. Ya se fumó los ahorros, ya se fumó todo; no está trabajando, está dedicado a la hijueputa fuma. Se va ir para la calle.*

— *Le dije — Vea mamá: usted, desde que tengo 10 años, me ha terapiado con ir a vivir a la calle, ¡pues me voy a vivir a la calle!, vamos a ponerle el pecho y pase lo que tenga que pasar.*

Y al acto: entregué la pieza, saqué la ropa en dos bolsas, las tiré en la casa de unos parceros, acá en Poto, y me fui pal centro. Ahí pagaba pieza al día, y me dediqué a rapear. Había días en que no pagaba. Dos, tres días sin pagar pieza: fiesta, "parche", "rapee". Un día coma, duerma, repóngase, y siga la fiesta (eso fue en 2016-2017). En esas

fiestas, yo subía por ahí cada veinte, cada 15 días a Poto, y en una de ese dije: me voy pa'l Ejército, pero después dije: no, la chimba (sonrisas) (2022).



Pagaba la pieza y salía por la mañana —vivía en la 22 o ahí en el San Ber o a los alrededores—. Trataba de tener pieza siempre. En algunos momentos uno consumía dentro del coroto hasta que amanecía: dos, tres, cinco días, y uno ahí ¡Gonorrea!, solamente consumo, y corotos, porque la porta: cantando, haciendo corotos en la calle, “rebuscándola”. Como el Wilson, ahí donde uno lo encuentra, es en el centro, al lado de la Mariposa, que es jalando y cargando. Uno se acostumbra; analiza los entornos a los que le puede sacar plata. Hay cosas dentro de las mismas ollas que hasta lo pueden mantener a uno ahí pegado. El conspire entre los mismos: —Llego alguien con plata, ¡Veol; —la maquina está dañada y bota más monedas, acá me quedo; —que esta se puede alterar, acá voy (C-Ro, Línea del tiempo Institucional.1, 2022).

La ciudad anónima no se “contrapone” a una ciudad de conocidos, más bien configura otras movilidades y fugacidades, otras apropiaciones corporales territoriales y efímeras, otras denuncias socioespaciales, otras territorialidades prolongadas en el tiempo, otras inserciones en el ciclo cotidiano. Escenarios urbanos que contempla Lindón (2009), frente a los que no había hecho mención y dialogan con el escenario ciudad anónima. Por ejemplo, existen territorialidades prolongadas en el tiempo que pueden o no generar apropiación, es decir, activar en el cuerpo-sentimiento algún apego. En el caso de C-Ro y Naleg 36, a pesar de que su habitar en la ciudad anónima no fue muy prolongado, sí sumó algunos años. En los cuales habitaron corredores de forma constante. Una forma de habitar particular, propia de una micro situación de la ciudad anónima, son los hoteles de pago diario: refugio de la intemperie, materialidad que protege y no salva del anonimato, un espacio límite entre lo público y lo privado; escondite para el consumo, descanso de la fiesta diaria, umbral de la ciudad anónima. Este es un tipo particular de territorialidad permanente, propio del fragmento denso ciudad anónima, que nos dibuja una expresión concreta del espacio calle que no está presente en el escenario escuela comunidad ni el escenario barrio.

THA
Naley
APD

Duro desde el 2015 hasta el 2017 en la calle: centro, fiesta, drogas, nada más. Los últimos tres meses de ese periodo entré en depresión. A eso le llamo depresión: es cuando Naley decide mandar todo a la mierda, y decir: “No me importa mi estado físico, ni mi estado mental, ni nada. Solo quiero matarme de una sobredosis”. Me dediqué a fumar los últimos tres meses. Estoy en esa crisis brutal: llevo como dos meses sin bañarme, medio comiendo, flaco, barbado, mechudo, paila, “repaila”. Y estoy en toda la 13 con 10, esperando que se abra la puerta de un bus pa’ subirme a rapear. Hasta que se abre; entonces miro que el conductor, me mira, y digo: “Sí. me le voy a subir pirobo, deme la pata.”

Una señora le abre la mano, apenas la señora le abre la mano, el “man” le abre la puerta, yo me subo detrás de la señora. La señora pasa, yo salto la registradora, y estoy: “ok, ok, ok, un minutico de arte no me le demoro”, le digo al conductor. El “man” abre la cabina, cuando el man abre la cabina, ¡Pum!, mi tío. Llevábamos como tres meses sin hablarnos; cuando yo escucho las palabras: “quiubo” hijo, y el tono de voz, quedo frío. Todo el bus sintió la toma, y yo quedo como ¡Ishh! Me abre y me dice: “entre”. Apenas entro, me hace mirarme en un espejo; llevaba tres meses sin verme en un espejo. Al acto me veo y me da pena de mí mismo: ¡Ush! ¡Gonorrea! Pero mi tío nunca me bota una mala palabra, un mal gesto, nada. Me dice:

—Vámonos para la casa. Vámonos para mi casa. ¿Qué pasa?

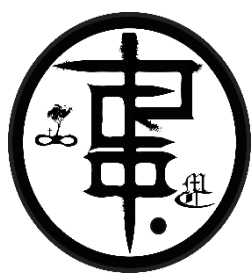
—Marica. Estoy cogido de la fiesta y, la verdad, me conozco: cuando estoy cogido de la fiesta puedo cometer alguna cagada, y yo no le quiero cometer ninguna cagada a usted, porque usted siempre ha sido re cero uno conmigo. Severa la energía, sin palabras, sabe qué: nunca, de nadie me lo espere, mucho menos de usted; en el momento en que yo lo

necesite y vaya aprovechar la oportunidad que usted me está brindando hoy, se lo hago saber. Hoy no, por el momento sigo en la mía.

Sacó, y me dijo: “Tome: pague el hotel, vaya y báñese; arréglese. Si va a estar en la “hijueputa” no esté tan “paila”. Me bota la “liga”. Me queda retumbando eso en la cabeza: “¡Marica, tiene una oportunidad!” Porque yo ya no veía oportunidades en el camino, la única que medio vi fue la del Ejército, y no me convenció. Entonces, dije: “¡marica, hay una luz en el camino!” (Naleg36, 2022)

El escenario calle que narra Naleg 36 tiene esa doble dimensión del escenario ciudad anónima que hemos hablado: repe Cuando hablo de interpretar pienso en Arendt (2009), es decir, me refiero a reinterpretar, no a la simple mimesis.

Aunque, como narra C-Ro, y Naleg 36, en algunas ocasiones la Poto Rap People estuvo reunida en la calle (en ella se encontraban con Wilson, con Chucho), incluso Naleg 36 y C-Ro compartieron días de calle. Sin embargo, la reunión de las personas que integran la Poto Rap People, no implica, necesariamente, la actuación del grupo. Porque el grupo tenía un escenario de actuación, su barrio, en donde se encuentra la escena que han construido A Pulso (A pulso produce, recuerden, es la Productora en la que participa la PRP).



Cuando nos unimos con Poto Rap People, ya estaba sólo con Enigma. Se unió *Grown The FARC*, Callejón 19, —que era Nacho, Casi Loco, *One Life*, EL Mono MC—, estaba Wilson y Naleg 36 —que eran los de Laboratorio—, estaban mi prima y mi primo —que eran la Hermandad—, Éramos ocho, pero algo que yo he visto en el transcurso, y que hacemos notar en el Festival, y en el proceso que hemos manejado: no hemos estado todos en los mismos tiempos, en los mismos momentos y en las mismas cosas, pero nunca se ha dejado morir la vuelta. En algún momento, hicimos este parche con la hermandad y laboratorio, pero no estaba Enigma, estaba yo solo, Enigma estaba prestando servicio; cuando él salió yo me fui; entonces, cuando yo estuve por allá, los socios estaban acá haciendo el Festival, estaban acá camellando sus cosas. En ese sentido, han sido

muy dispersos los momentos en que yo he estado con el Mico —Nacho— viviendo en la calle, pero después sólo estuve cantando con Naleg, camellando en el restaurante; y en otros momentos estuve con Casi Loco. Nunca lo dejamos morir, es el peso que le damos, y lo sostenemos (C-Ro, 2022).

Mientras el escenario de algunos era la ciudad anónima, el ejército y las instituciones de manejo de las adicciones, quien permanecía en el escenario barrio mantenía el “Festival Poto también es Rap, a la mera humildad”. Un festival organizado en el barrio por la Poto Rap People desde hace once años.

Con esto no quiero decir que en la ciudad no se actúe. Para retomar, existen, al menos dos dimensiones de la ciudad anónima, una que ya mencioné, y la calle re paila. Me parece pertinente nombrar esta forma de la calle, pues la paila es una olla hirviendo; una olla, sabemos, puede ser un lugar de expendio de bazuco, y otras sustancias, y una olla hirviendo, una paila, es el lugar donde se queman los condenados al infierno. Para la Etnia, pasando por Todo Copas, Engendros del Pantano, Crack Family²⁹, hasta la misma Poto Rap People, la calle es el infierno. Un escenario.

La primera parte de la Divina Comedia de Dante, es una de la pocas imágenes que tengo del infierno. Es impreciso decir que los condenados a estos nueve círculos del infierno no actúan, sin embargo, las condiciones escénicas, que bien nos cuenta Dante, son específicas. Hay mucho para recordar: gritos, llamas que envuelven a los espíritus y figuras imponentes que controlan el flujo del sufrimiento. Entre ellas, me interesa el anonimato, seguro recuerdan los encuentros de Dante con figuras que conoció en vida, cuya súplica común era escuchar una narración del mundo que habían dejado. Esos encuentros me hacen pensar en un sufrimiento anónimo. No se escoge con quién ir al infierno, por eso era frecuente esa petición que los llevaba al escenario donde tenían una historia: “Pero cuando hayas vuelto al dulce mundo, te pido que a otras mentes me recuerdes; más no te digo y más no te respondo” (Alighieri, 2010, Infierno, Canto VI).

²⁹ Todas estas son agrupaciones de Rap que en algún momento escucharon Naleg 36 y C-Ro.

En esta parte del escenario ciudad anónima, el sujeto cuerpo vive condiciones especiales, su cuerpo es materialidad refugio y materialidad movimiento, lo cual, aunque lo ubica en el mundo visible, hace que su construcción sea mayormente fútil; que la materia-cuerpo, base para todos los sujetos que nos movemos por la ciudad, sea particularmente frágil. Esta entrega “desnuda” al espacio social calle, hace que, en ocasiones, estas dos espacialidades se fundan, como lo muestra el ejercicio fotográfico realizado por Sara Makowski (2010) con jóvenes habitantes del centro de la Ciudad de México. En el ejercicio, Makowski (2010) presenta ciertas continuidades de las texturas de los cuerpos y las texturas de los espacios físicos donde habitaban estos jóvenes.

El cuerpo que habita en este fragmento denso del espacio calle es un cuerpo expuesto, por eso constituye un juego de visibilidades, aunque en el caso que propone Lindón (2009) hay una visibilidad buscada, en las narrativas de vida traídas a cuento, ésta no es buscada, hace parte del estar fuera de lugar, en un lugar para que otras cosas sean visibles. Por eso el cuerpo que habita de esta forma la ciudad anónima también se convierte en denuncia socioespacial que combina dos espacialidades: la del cuerpo que se ubica y el locus donde es ubicado (Lindón, 2009). Los espacios del centro de la ciudad de Bogotá, donde se concentra este tipo de habitar, están cercanos a los centros de poder institucional y a guarniciones militares. La denuncia del cuerpo, como podemos imaginar, no necesariamente es una apuesta o una proyección del sujeto-actor.

Pasar por la ciudad anónima en compañía no es algo usual, digo, la calle trae amigos, conocidos, pero, en voz de Naleg 36, todo es efímero. Hace unas semanas, Wilson, un personaje nombrado y sin voz en esta historia, pasaba por la calle solitario, todos sus amigos volvieron al barrio y él andaba por ahí, rondando, cantando en los buses (la soledad no significa silencio). En tanto la calle es anónima, no hay espejos; el espejo en el cual se miró Naleg 36 es físico y simbólico: se vio, se sintió conocido. Cuando se subió al bus a cantar, no esperaba encontrarse un espejo, y se encontró uno que lo había cargado desde bebé (su tío), por eso la pena, por eso la vergüenza, porque lo sacó del anonimato, en donde la suciedad de su cuerpo no tenía una historia, y lo trasladó a un cuerpo consentido por el cariño de una familia.

Este anonimato me instala en una encrucijada: ¿toda actuación es común? Mientras recorrieron las calles de la ciudad centro, Naleg y C-Ro, actuaron, por ejemplo, en su rapear diario en los camiones; interpretando el papel de andariegos del centro fueron vistos y oídos por los otros; también transitaron instituciones de tratamiento al consumo de sustancias psicoactivas y de atención de las dinámicas de calle³⁰. Sin embargo, ciertos componentes escénicos, la utilería del escenario ciudad anónima: el bazuco, la ausencia de compañeros, los hoteles de pago diario, los camiones en el atasco diario, el comercio de ropa al por mayor, las redes de prostitución, las bandas que controlan el tráfico y el hurto, hacen que la comunidad de sus actuaciones sea particular: en este fragmento espacial se despliegan repertorios típicamente tácticos. En el siguiente capítulo, el ensamble de narraciones nos permitirá explorar con más detalle este tipo de repertorios, valorando los alcances y límites de esta tipificación (táctica) de las actuaciones.

³⁰ Las actuaciones en este fragmento espacial no siempre son anónimas. Cuando los sujetos se relacionan con las instituciones (públicas o privadas) son identificados: “el anonimato se queda en la calle”. Uno de los primeros tramites que realiza el área socio legal del IDIPRON es acompañar a los jóvenes en la recuperación de su documento de identidad. En este tipo de situaciones, Naleg 36 y C-Ro, se identifican con la marca que les asignó el estado. Esto determina el tipo de actuaciones que se despliegan en estos espacios, de lo cual hablaremos más adelante.

REPERTORIOS DE ACTUACIÓN: ¿DESOBEDECER OBEDECIENDO?

— *Ahora sé cómo hacerlo. Hay cerca de 13 millones de personas en el mundo ¿te puedes imaginar cuántas son? Y ninguna es un extra. Son todos protagonistas de sus historias. Se les tiene que dar lo que merecen.*

Kaufman (2008)

Synecdoche, Nueva York

Este capítulo presenta las narrativas de vida de Naleg-36, C-Ro y JeffAlb como despliegues interpretativos, en los cuales, en tanto personajes de su historia, reinterpretan los distintos argumentos (guiones) a los que se ven enfrentados. Las acciones de los sujetos-actores son observadas desde la categoría **repertorios de actuación**, que tiene como fuente principal a Michel De Certeau (2000), procurando indagar las formas en que las estrategias de las instituciones son obliteradas, escabullidas, a través la astucia. Los repertorios son combinados con la actuación a partir de la teoría de los actos de ciudadanía, de Engin Isin (2008;2009), en la que retoma la noción de natalidad de Hannah Arendt (2009), para plantear que los guiones no solo se interpretan sino se recrean, proponiendo nuevas escenas. Considerando que los repertorios de actuación acuden al dramatismo, propongo un diálogo con la representación distanciadora de Brecht (1948), a través de la cual los sujetos-actores muestran y enmascaran el personaje, insinuando sus posiciones en un juego en el que el otro es permanentemente despistado.

Los repertorios de actuación son un ensamble conceptual en el que, como lo sugiere Kauffman (2008), no hay “extras”. De Certeau (2000) me permitió pensar el repertorio como categoría de análisis, invitándome a entender la relación de flujo entre discurso y acción: en algunos repertorios la acción oblitera lo que se dice, y viceversa. Esto es, el discurso también actúa, pues a través de él se consigue aquello que, riesgosamente, llamo efecto de distanciamiento: se dice una cosa y se hace otra. Esto me lleva, a su vez, a ubicar un matiz en la lectura de Arendt (2009):

Si la acción como comienzo corresponde al hecho de nacer, si es la realización de la condición humana de la natalidad, entonces el discurso corresponde al hecho de la distinción y es la realización de la condición humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales.

En algunos momentos, los cuales dependen de la correlación de fuerzas, el discurso no revela al personaje, éste calla o repite las palabras que quien lo vigila quiere escuchar: para guardar su unicidad “sigue” (oblitera, emborrona, techa) el guion de la sobrevivencia. Por esta razón he construido la categoría repertorios de actuación, pues en ellos hay un despliegue contingente, propio de la formalidad juego, que le ubica, como lo señala De Certeau (2000), un «límite» a la reinterpretación del guion:

Desde el ajedrez, forma aristocrática de un "arte de la guerra" llegado de China e introducido por los árabes en la Europa medieval donde constituyó lo esencial de la cultura en las casas señoriales, hasta el juego de naipes, la lotería o el *scrabble*, los juegos formulan (y de hecho formalizan) las reglas organizadoras de jugadas y constituyen también una memoria (un almacenamiento y una clasificación) de esquemas de acciones que articulan las salidas para cada ocasión (...) A estos juegos corresponden los relatos de las partidas. Uno se cuenta el juego de naipes de anoche o la mano que ganamos el otro día. Estas historias representan una sucesión de combinaciones entre todas las que hacen posible la organización sincrónica de un espacio, de reglas, de repartir las cartas, etcétera. Son las proyecciones paradigmáticas de una opción entre las posibles, una opción que corresponde a una realización (o enunciación) particular. Como las reseñas de canasta o de ajedrez en *Le Monde*, podrían estar cifradas, es decir, hacer visible el hecho de que cada acontecimiento es una aplicación singular del plan formal. Pero al volver a jugar las partidas, al contarlas, estas historias registran simultáneamente reglas y jugadas. Dignas de memorizarse y no menos memorables, son repertorios de esquemas de acciones entre socios. Con la seducción que introduce aquí el elemento de la sorpresa, estos compendios enseñan las tácticas posibles en un sistema (social) dado (p.p. 27. El subrayado es propio).

Siguiendo a De Certeau (2000), el repertorio implica el recuento de acciones pasadas. El repertorio es entonces una narración, esto explica por qué el corazón de esta escritura son las narraciones de vida que acontecen en el espacio social calle (en los fragmentos escuela-comunidad, barrio y ciudad anónima). Esta narración se interpreta como el recuento de jugadas y reglas, como repertorios de actuación para vivir en el espacio social de la calle escamoteando el orden social que excluye lo genuino de sus voces y actuaciones.

Los repertorios de actuación tienen un doble registro temporal: en tanto su fuente son las historias narradas por C-Ro, Naleg 36 y JeffAlb, son pasado, allí la acción es discurso; por otro lado, si abstraemos el tiempo que constituye la narración, y leemos el acto como si estuviese aconteciendo ante nuestros ojos, la actuación sucede en tiempo presente, el sujeto

-actor- toma forma de personaje, es un intérprete. En este sentido, los repertorios de actuación también pueden ser entendidos como repertorios tácticos: acción y discurso.

La estrategia se distingue de la táctica porque en la primera los sujetos se mueven en el terreno de lo propio: “(...) un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (...)” (De Certeau, 2000, p. 42); en la táctica los movimientos ocurren en terreno ajeno, como lo he referenciado. Para De Certeau (2000) de allí se desprenden tres efectos: 1. Lo propio permite que el lugar se imponga sobre el tiempo: desde donde se acumula y se planean futuras acciones; 2. Es un dominio de los lugares porque lo que se mueve en él es visto, permitiendo anticipar las acciones del otro (*práctica panóptica*/triunfo sobre el tiempo); 3. El poder del conocimiento permite constituir campos propios en donde lo otro (*incertidumbres de la historia*) resulta legible. En la táctica la ausencia de lugar:

le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta (De Certeau, 2000, p. 43).

Hablando de astucia De Certeau (2000) cita por primera y única vez a Clausewitz, fuente común para el pensamiento estratégico del siglo XX: "Mientras más débiles son las fuerzas sometidas a la dirección estratégica, más capaz será ésta de astucias" (Clausewitz, citado en De Certeau, 2000, p. 44). Lo cual le permite decir a De Certeau (2000) que la “táctica es un arte del débil”. En este sentido está “determinada por la ausencia de poder”. Esto resulta coherente y, en términos generales, brinda una perspectiva para ensamblar las narraciones de C-Ro, Naleg 36 y JeffAlb, solo adicionaré algo que, por las características de este escrito, apenas alcanzo a insinuar.

La debilidad es algo que fluye de un lugar a otro, la posición del débil no necesariamente es una constante, depende de cómo éste la afronte, pues en ocasiones la fortaleza del otro puede convertirlo en débil: una infantería pesada, por ejemplo, puesta en una montaña laberíntica es una pesadilla para quien la conduce. Por ello el fuerte, en ocasiones, por razones estratégicas, se comporta como débil y actúa tácticamente. A finales de los noventa la guerra

en Colombia, con las características irregulares que son medianamente conocidas, tuvo un viraje estratégico para las Fuerzas oficiales: combinaron una aviación potente con grupos de despliegue táctico denominados contra guerrilla: conformados por pocas unidades, livianas y con conocimiento del terreno. De esta forma, el terreno también determina el tipo de acción (táctica y estratégica), no necesaria -y únicamente (De Certeau, 2000)-, el principio de poder (que supongo relacional). Lo cual, es similar a decir: la estrategia no necesariamente le pertenece al poderoso y la táctica al débil. Esta comprensión, ajena a De Certeau (2000), es más cercana a Gramsci, con su conocida alusión a la guerra de posiciones y guerra de maniobras (Bensaid, 2015; Anderson, 2018).

Este comentario no niega la pertinencia teórica de los conceptos táctica y estrategia propuestos por De Certeau (2000), simplemente matiza e invita a pensar en las posibilidades de un pensamiento estratégico por parte de quienes, se supone, siempre se mueven en el espacio ajeno. Como decía anteriormente, en términos generales los conceptos propuestos por De Certeau permiten acercarse a las narraciones de vida de C-Ro, Naleg 36 y Jeff Alb, y construir con ellas los repertorios tácticos presentes en su narración de vida. El matiz es necesario, pues, si bien compartimos un campo de estudio:

no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la "vigilancia". Estos procedimientos y ardidés de los consumidores componen, finalmente, el ambiente de "antidisciplinaria" que constituye el tema de este libro (De Certeau, 2000, p. XLV).

Esta investigación no estudia los consumidores (y sus prácticas): trata de indagar los repertorios de actuación que acontecen en el espacio social de la calle, cuya densidad puede estudiarse a través de los fragmentos espaciales (Lindón, 2009) previamente presentados (escuela comunidad, barrio, ciudad anónima), teniendo como fuente principal las narraciones de vida de C-Ro, Naleg 36 y Jeff Alb. Para componer este argumento he retomado a De Certeau (2000), quien me permite sugerir la categoría de repertorios de actuación como visera para el ensamble de las narraciones.

En las siguientes líneas ensablo las narrativas de vida observando los acontecimientos en los cuales la interpretación del guion de la aparición pública plantea un «exceso», revelando los sujetos en tanto personajes. Entendiendo al personaje como aquello que se muestra en el límite entre la mimesis -imitación-³¹ y la reinterpretación -creación-, como si la cualidad de distinción de la que nos habla Arendt (2009), en los casos estudiados, acudiera al dramatismo para revelar su yo. En este sentido, la acción, en tanto realización de la condición humana de la natalidad, transita a la actuación, no para reificarse en una obra de arte (teatral), sino acudiendo al arte (teatral) para actuar (como flujo vivo del actuar y el discurso), permitiendo al sujeto revelarse distinto entre sus iguales.

«El héroe», para retomar el término usado por Arendt (2009), se inventa a sí mismo porque desborda el papel asignado sin dejar de interpretarlo (creándolo al mismo tiempo). Esto tiende un puente entre la acción que, como lo concibe Arendt (2003), “significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable” (p. 202), y la actuación, pues el personaje se revela sin querer que el espectador (el otro que ve y escucha) se identifique con él, y sin que el mismo se funda en el personaje; lo inesperado se enmascara, en una suerte de efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*): “Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo

³¹ Aristóteles (2002; 2011) plantea que la tragedia imita las acciones a través del argumento, en este sentido el arte drámatico sería, en una interpretación mediada por Arendt, una reificación de la condición humana de la pluralidad:

El contenido específico, al igual que su significado general, de la acción y del discurso puede adoptar diversas formas de reificación en las obras de arte que glorifican un hecho o un logro y, por transformación y condensación, mostrar algún extraordinario acontecimiento en su pleno significado. Sin embargo, la cualidad específica y reveladora de la acción y del discurso, la implícita manifestación del agente y del orador, está tan indisolublemente ligada al flujo vivo de actuar y hablar que sólo puede representarse y «redificarse» mediante una especie de repetición, la imitación o mimesis, que, según Aristóteles, prevalece en todas las artes aunque únicamente es apropiada de verdad al drama, cuyo mismo nombre (del griego *dran*, «actuar») indica que la interpretación de una obra es una imitación de actuar. Sin embargo, el elemento imitativo no sólo se basa en el arte del actor, sino también, como señala Aristóteles, en el hacer o escribir la obra, al menos en la medida en que el drama cobra plena vida sólo cuando se interpreta en el teatro. Únicamente los actores y recitadores que reinterpretan el argumento de la obra son capaces de transmitir el pleno significado, no tanto de la historia en sí como de los «héroes» que se revelan en ella. En términos de la tragedia griega, esto significaba que la historia y su universal significado lo revelaba el coro, que no imita y cuyos comentarios son pura poesía, mientras que las identidades intangibles de los agentes de la historia, puesto que escapan a toda generalización y por lo tanto a toda reificación, sólo pueden transmitirse mediante una imitación de su actuación. Éste es también el motivo de que el teatro sea el arte político por excelencia; sólo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo motivo, es el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás (Arendt, 2009, p. 211).

muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante” (Brecht, 1948, párr. 42). En Brecht (1948) el distanciamiento no recurre necesariamente al enmascaramiento, propio del teatro antiguo y medieval, pues en estas dos épocas estos efectos tenían como objeto impedir la intervención del espectador. Por el contrario, Brecht, buscando la ruptura de la identificación, propone que el actor interprete al personaje y deje correr los ecos en los cuales se insinúa otra trama, posiblemente imaginada por el espectador (Brecht, 1948).

Esta, como saben, no es una investigación sobre teatro, por ello el uso de los términos toma distancia de la formalidad de las teorías de las que provienen. En este caso el distanciamiento, más que una apuesta política presente en el corpus de la poética brechtiana, se plantea como una política del escamoteo (De Certeau, 2000); es una forma de jugar con el orden dominante, permitiendo al personaje desobedecer obedeciendo. Inscribiendo sus acciones, en lo que De Certeau (2000) llama táctica:

(...) Un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo "propio" es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a "coger al vuelo" las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos "ocasiones" (p. L)

El puente se tiende sobre las distancias entre Arendt (2009) y De Certeau (2000) —también, de cierto modo, entre Arendt y Brecht, dado que El pequeño órganon para el teatro se contraponía a la poética aristotélica (Contreras, 2019) —pues en los actos «tácticos», según los concibe De Certeau (2000), “su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de "aprovechar" la ocasión” (De Certeau, 2000, p. L). En el presente caso no interesa contraponer acción y discurso, dado que los repertorios los integran.

Por otro lado, el despliegue dramático de los repertorios de los repertorios de actuación contempla una forma de constitución actuante de los sujetos que toma como referencia a Engin Isin (2008; 2009), quien denomina actos de ciudadanía a las acciones a través de las cuales los sujetos se constituyen a sí mismos ciudadanos. Estos actos tienen como condición la creación de una nueva escena, es decir, un ejercicio de reinterpretación. Para Isin (2009), existen tres principios que permiten teorizar los actos de ciudadanía: 1. Los actos que devienen ciudadanos a través de escenas creadas; 2. Los actos que generan actores los convierten en demandantes de justicia; y 3. Los actos de ciudadanía no requieren estar amparados por la ley. “¿Cómo entendemos los actos de ciudadanía?” Se pregunta Isin (2009):

El término inmediatamente evoca actos como votar, pagar impuestos, enlistarse. Pero estas son acciones rutinarias que ya están instituidas. Por el contrario, los actos hacen la diferencia. Hacemos la diferencia cuando actualizamos actos con acciones. Hacemos la diferencia cuando rompemos rutinas, entendimientos y prácticas. Es por eso por lo que el término común “hacer la diferencia” pone el énfasis en la diferencia. Eso significa que el orden de las cosas ya no será como antes. Hacer la diferencia introduce una ruptura (2009, p. 379).

El enfoque de Isin me interesa, fundamentalmente, por la perspectiva de la acción, que retoma de Arendt (2009), pues alude a una constitución actuante de los sujetos: “los actos de ciudadanía se consideran políticos en la medida en que estos actos constituyen constituyentes (seres con pretensiones)” (Isin & Nielsen, 2008, p. 8). La creación de una nueva escena, en mi interpretación de Isin (2009), es un gesto táctico que permite al sujeto defender sus posiciones en un juego entre lo que dice y silencio, y entre lo que actúa y oculta. En ese juego se cuestiona el guion de su intervención, el papel -rol- previamente distribuido para ser cumplido:

(...) Los actos, por lo tanto, contrastan con el *habitus* y otros conceptos que enfatizan la disposición relativamente duradera de hombres y mujeres, y que dan cuenta de la persistencia y estabilidad de un orden o las bases del surgimiento de otro orden. Mantener una distinción entre actos y acción y actos y *habitus* requiere reconocer los actos como aquellos que “crean una escena”, lo que significa tanto actuación (*performance*) como perturbación. Crear una escena significa

cuestionar el propio guion. Los actos son rupturas o comienzos, pero no son reacciones impulsivas y aleatorias a una escena. Los actos son siempre deliberados, aunque no siempre intencionales. Al teorizar los actos, o intentar constituir los actos como objeto de análisis, debemos centrarnos en la ruptura más que en el orden, pero en una ruptura que permite al actor (que el acto crea) crear una escena en lugar de seguir un guion (Isin, 2009, p. 379).

En este apartado entiendo que es posible no seguir un guion, aunque se “reafirme”, aparentemente, según sea el caso, la autoridad de quien posee una posición favorable en la correlación de fuerzas, por ello introduzco la figura de distanciamiento, que es una forma sutil de “enmascarar” el guion, brindándome un acercamiento concreto al concepto de táctica en De Certeau (2000). En este sentido la creatividad es un ejercicio de reinterpretación del guion: existe una actuación que, en ocasiones, repite y en la repetición se abre una franja, por eso resulta pertinente aquello de actuación y perturbación (Isin E. , 2009). Esta franja (que también he nombrado exceso) puede entenderse en el marco de la descontextualización del signo escrito que nos presenta Veena Das (2007), haciendo referencia a los aportes de Derrida:

(...) Así, si el signo escrito se separa del contexto por los aspectos contradictorios de su legibilidad y su iterabilidad, significaría que una vez que el Estado instituye formas de gobierno a través de tecnologías de escritura, instituye simultáneamente la posibilidad de falsificación, imitación y las actuaciones miméticas de su poder (p. 163).

Interesa aquí resaltar las posibilidades presentes en la repetición. Existen momentos en los cuales, jugando en el terreno del otro, se opta por usar sus herramientas: leyes, lenguajes técnicos y códigos de conducta. En ese lugar propio del “rival” los repertorios de actuación no niegan tajantemente: hacen uso del lenguaje y del cuerpo para actuar, como si replicaran, como si obedecieran, abriendo cierto resquicio de perturbación, que desplaza el disciplinamiento. Tal es el caso de los repertorios de actuación institucional que presento a continuación.

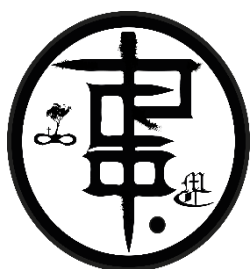
Macro repertorio institucional

En una reseña sobre el libro “Potosí-La Isla, historia de una lucha”, Garzón (2022) narra que las primeras acciones de los pobladores de Potosí se realizaron en torno al reconocimiento de la legalidad de sus predios. A través de distintas manifestaciones de protesta lograron que las empresas de servicios públicos instalaran contadores de energía y agua en sus casas. Esta sigue siendo una práctica habitual en los barrios calificados por el estado colombiano como ilegales: primero las empresas se instalan (previa solicitud de las comunidades) y luego el estado las reconoce. Estas acciones recuerdan el ensayo de Veena Das (2007) *The signature of the state. The paradox of illegibility*, En su ejercicio etnográfico, Das encuentra una práctica, que resulta similar a la de los habitantes de Potosí: en un asentamiento, también considerado ilegal por el estado indio, los pobladores exhibían los recibos de la energía eléctrica como marca que los habilitaba legales. Esta firma es leída por Das, en mi interpretación, como una tachadura, porque esta exhibición, similar al caso del movimiento cívico de los ochenta y noventa en Potosí, era una herramienta de lucha: la escritura del estado se emborrona en su repetición.

Con Isin (2008;2009) podríamos calificar estas prácticas como actos de ciudadanía: quien no tiene lugar en la ciudad, pues está por fuera de lo legal, exige desde un acto cívico de protesta el reconocimiento de la ciudadanía plena (que da el derecho a tener derechos); el guion de los derechos (la igualdad, el derecho a la vida, a la salud, al transporte, a la vivienda), se reinterpreta y se vuelve contra el estado que, como primera medida enviaba a la policía a derrumbar los ranchos construidos en lo que consideraba un territorio ilegal. Con un contador de luz en la fachada de la casa, el registro oficial en la red de consumidores de la ciudad, el estado se veía enfrentado a sus mismos registros. A continuación, se presentan los repertorios que se despliegan en el espacio de tres tipos de instituciones: represivas: Ejército Nacional y Policía; que atienden algunas dinámicas del espacio social denso de la calle: Fundación la luz e IDIPRON; y gubernamentales nacionales y extranjeras como el Instituto Distrital de las Artes (en adelante IDARTES) y la USAID.

Instituciones represivas

Ejército Nacional de Colombia. ~~HONOR, PAUSA, LEALTAD~~



Me presenté en el Batallón del 20 de Julio. Fui sobrio, pero llevaba las “tortas”; fui cargado, pero con la mentalidad de irme. Creo que ya estaba fumando pipa, por eso me fui, porque empecé a fumar carro: los pistoles y los maduros era algo más frecuente, más normal, pero el carro era otra vuelta. Me presenté, y me dijeron:

—¿Usted es bachiller?

— Si, soy bachiller

— No. Venga y se presenta en marzo, que es la convocatoria para bachilleres. En marzo lo dejo acá, lo dejo en el batallón. Relajado.

—Vea socio: le voy a ser franco, le voy a ser sincero: ¡Yo me voy es ya! Si ustedes me dejan salir puede que no vuelva. Por una cosa o por otra, puede que no regrese. Entonces, si usted no me lleva ya, pues paila, ¡yo necesito es irme ya! Pero no quiero -tampoco- que me deje acá. ¡Quiero irme pa’ la puta mierda! ¡Desaparézcame del mapa!

—Ah, ési? Entonces, se va pal’ Guaviare.

—Al acto, “fuimonos”.

No me aceptaban como bachiller, me llevaban como soldado regular. Entonces, yo le dije: “lo que yo necesito es abrirme, y si me va a llevar, lléveme”. Preciso, un socio de acá del barrio también llegó allá. Él llegó en la tarde, yo estaba ahí esperando; la familia de él y la mía se conocían, y mi cucha se resultó enterando que yo estaba allá.

Muchos de mi contingente eran de acá, del Bolívar; chinos “reliendritas”. Llegamos, me acuerdo que me quedé en una ventana, en un catre, en la cama de arriba, “soplando” por una ventana; llegó el bus y nos llevaron. Estando allá, nos recogieron unas camionetas a toda de ahí pa’ allá. Llegué, y a la semana llegó Wilson y Camilo.

Los chinos también se querían abrir del parche, porque también estaban calientes. Se presentaron y a los huevones les habían dicho que, si uno dice que fuma, que tiene sustancias, paila, no lo dejan, y Camilo estaba mentalizado de que se iba. El huevón tenía una mata de marihuana tatuada, la psicóloga le preguntó si fumaba, y él que no, que no, porque él se quería ir. La psicóloga le pregunta:

— Entonces, ¿ese tatuaje qué?

— Ah, no. Es que no me lo he terminado, le falta el símbolo de prohibido (risas)

Se supone que son tres meses de entrenamiento, pero nosotros salimos a los cuatro y medio, pues era zona roja y estaba en un momento re fuerte. En esos cuatro meses le meten a usted la psicología del ejército, de la formación, lo estricto, los rangos, las formas de manejar las armas, los tipos de



movimientos, las formas de avanzar, de protegerse, de retroceder, de armar, desarmar. Hay momentos en que toca escribir los himnos, aprenderse los mensajes, los saludos. Así como dice el "Mafia" "hoy en día todo es un colegio", antes era más duro y a los que estuvieron antes que yo les tocó más duro. A nosotros todavía nos alcanzaron a dar tabla.

Ese día nos tocaba polígono: salió toda la banda, todo el pelotón para el pedazo. Lo ponen a uno a sacarle la mierda hasta que le toca el turno y usted, mamado como un hijueputa, recibe las ordenes: "¡Alistar! ¡Apuntar!, y ¡Fuego!" Disparé: ¡Tan! ¡Tan! ¡Tan!, y me levaté. Después del visaje, le toca uno ir a mirar la silueta a la que le disparó, si le dio, si no. Ahí, llega el teniente, o el que está a cargo del visaje, y le dice cómo está o cómo es la vuelta. Ese día el cucho me cogió y me dijo:

—¿Usted qué? ¿De dónde es?

—De Ciudad Bolívar, mi teniente.

—¿Usted es sicario, no, malparido?,

— Uishh, pues no.

Se quedó mirándome y llamó al teniente, porque él no era el teniente de mi batallón, pero era el que estaba mirando las siluetas. Entonces, llamó al que era responsable mío, y le dijo: “Vea teniente este soldado como está presentado”. Ese día no me había rasurado. Después de que yo entré al servicio, entre uno más se afeita, más le sale, y no me había afeitado. El pirobo en la otra ronda cogió: “Veo. ¡Punto cuatro arriba!” Punto cuatro arriba, era poner el fusil en el piso y levantar los pies; usted queda literalmente como en cuatro. El pirobo cogió esa tabla y me dio. Esa tabla se la hizo a hacer al Camilo, unos días antes. Le dijo que cogiera una tabla del catre y trajera el machete:

—Le dijo—haga un bate.

—El pirobo se lo presentó—vea mi teniente.

—La va a conocer. Ella va a ser su psicóloga —de una vez se la estrenó al pirobo, tenga sus tablazos. Se la hizo a hacer y se la puso.

Los pirobos son así (risas). ¿Si pillas? Bueno, nosotros también éramos cansones. Yo digo que es la presión psicológica, como el visaje también. Porque tampoco es que lo cogieran a uno, no más, a darle mala vida, sino que la mierda era pa’ todo el mundo, igonorrea! El visaje era que, si alguno la cagaba todos volteábamos. Entonces uno no se encinta tanto con los pirobos, sino con los que no hacen, como que era: “Vea socio marche bien, igonorrea!, que nos están volteando a todos por mi ñero” (C-Ro, 2022).

Ilustración 17C-Ro y Wilson prestando el servicio militar



Fuente: Perfil de Facebook de C-Ro. Fotografía subida el 2 de enero del 2014.

TAR
C-Ro
FAR
36

Cuando yo salgo de la Luz, por allá en el 2015, están en acuerdos de paz con el gobierno Santos, y hay una jornada militar en Tocancipá, no sé cómo me llegó el dato, todavía me pregunto cómo, que iban a dar libretas a 100 mil pesos, y yo fui y la compré (...) No. Miento, eso no fue en el 2015, eso fue en el 2017, más o menos 2018, que fue lo de Santos, con las FARC, el acuerdo del gobierno de paz. Porque, como en el 2017, yo me iba a regalar. Estaba a punto de ir a la calle, y digo: “No. Yo me voy a para el Ejército”.

Llego. Mi mamá me acompaña. Llego al Batallón de Usme, y un cabo putea a un chino. Yo llego a regalarme, voy mentalizado: "yo me voy, yo me voy". Cuando entro un cabo putea a un chino, pero de una manera bandera, y yo me ofendo por el chino. Me quedé callado, y de una vez saqué el registro del niño, y me dijeron:

— ¿Usted qué?

— *No. Yo no soy apto. Yo soy papá.*

— *Empiezo a botar mi parla— Tengo un problema en la columna.*

— *Entonces, ¿a qué vino?*

— *A solucionar mi situación militar.*

Pero me hago el “marica”. Yo iba era a regalarme, ya me iban a montar hasta al camión y todo, cuando veo eso: estamos en una pieza, nos iban a montar al camión y llega el Cabo, nos hace formar y el chino habla, el chino no sé qué dice, o no se formó rápido, y el man de una vez lo rellenó. “¡No! ¡No! ¡Paila! Este pirobo me hace eso a mí, y yo -al acto- lo puteo”.

Después de que el chino se queda callado, esa fue mi impotencia: “yo no me le puedo quedar callado a un hijueputa de estos”. Yo sabía que me iba a dar mala vida y dije no, y me fui para la calle. Cuando llegué a la casa, mi mamá re ofendida (Naleg36, 2022).

Isín (2009), ubica el servicio militar como uno de los actos típicos de la ciudadanía desde la perspectiva del estatus, un acto cívico (no un acto de ciudadanía). En el caso de C-Ro y Naleg 36, junto a Chucho y Wilson, a quienes C-Ro menciona, resulta impreciso afirmar que es un acto cívico a secas. El discurso del deber con la patria no es el mejor marco para inscribir los episodios que acabamos de leer. Por eso prefiero incluirlos dentro de los repertorios tácticos en donde los personajes se revelan, ubican su posición en el mundo y deciden a partir de su historia.

En ambos casos la decisión es “voluntaria”, con ello quiero decir que no se dio en el marco de una Batida: actividades ilegales del Ejército colombiano en las cuales un camión pasa recogiendo a la fuerza a las personas (hombres) mayores de 18 años que no tienen resuelta su situación militar, (una detención arbitraria, amparada ambiguamente por la ley). Esta voluntariedad es la que emborriona el deber cívico, pues el acto de rebelión por excelencia es la objeción por conciencia, un acto mediante el cual los jóvenes objetan servirle a la guerra,

y se declaran en desobediencia civil. En el caso de C-Ro, se desobedece sirviendo, no por honor, patria y lealtad, sino, al contrario, para huirle a otra cara del estado. En esta situación el estado se nos presenta con minúscula, pues no es el gran aparato omnicompreensivo, dios secular, sino una red de repertorios, instituciones, funcionarios y prácticas. En el juego de vivir, en la situación compleja del espacio social calle (escenario barrio en este caso), presentarse al ejército es un cálculo en el que despunta una constitución actuante de los sujetos: en palabras de Isin (2009), es una acción que actualiza el acto cívico del servicio militar y altera el orden del civismo.

En otros términos, hay una jugada táctica: en la batalla por existir en el escenario barrio, con enemigos de múltiples cabezas (a veces cubiertas y a veces con uniforme), se mueve una ficha para (¿sobre?) vivir: “si usted no me lleva ya, pues paila” podría completarse así: “si usted no me lleva ya, en marzo, cuando sea la convocatoria para bachiller, puede que no vuelva, porque no esté vivo, porque me hayan matado”. En el espacio social calle (escuela-comunidad, barrio, ciudad anónima), las palabras se completan con la calle del otro, y es probable que el soldado supiera de qué le estaba hablando C-Ro, porque si existe un escenario barrio, como fragmento denso del espacio social calle, también cierta institucionalidad puede estudiarse como fragmento denso.

Ciertas reflexiones en torno a las dinámicas de la habitabilidad en calle asumen que sobrevivir es un repertorio alejado de la política (de la ciudadanía). Gómez y Mena (2021), por ejemplo, toman ciertos planteamientos de Agamben (1998) y Heidegger (1986 [1927]) para distinguir entre existencia y sobrevivencia. Partiendo de la distinción hecha por los griegos entre Zoé y Bios, asumen que la vida restringida a la Zoé, más o menos dispuesta al flujo orgánico, es una vida de sobrevivencia, ligada a lo biológico. Para Gómez y Mena (2021), los habitantes de calle, como una categoría absoluta, no son ciudadanos, así el marco legal les asigne un estatus. Por ello, aunque animado por las lecturas de Agamben (1998) y Mbembe (2011), decidí no asumir ese marco categorial, pues en las narraciones de vida no encuentro sujetos pasivos de la excepcionalidad, que esperan “pacientes” la administración de su vida (de su muerte), al contrario: cuando defienden su vida, en ocasiones a través de movimientos tácticos (como incorporarse al Ejército), no solo defienden su cuerpo (su vida

biológica), sino su palabra, su discurso (procurando seguir con su proyecto artístico), porque cuando se asesina el cuerpo también se ataca el discurso:



Uno puede estar con mil problemas, llevado y consumiendo, pero siempre está rapeando. La música siempre lo acompaña y lo hace organizarse con los socios. Eso me ha dejado también la experiencia y el poder de la música, que todo lo que digo, me atrapa. Por eso la música mía es muy sentida, porque siempre va a lo mismo, al rescate. La música lo libera de todo y, de hecho, a mí me solucionó la vida muchas veces. Cuando no tenía para comer o para pagar un lugar donde dormir, el rap me daba lo que necesitaba para sobrevivir a la calle. Pienso que la música y el arte salvan vidas. Lo coge de un lado y lo manda para el otro. Le cambia completamente su historia. Por eso digo que la música siempre ha estado conmigo. Todo se lo debo al arte, hasta en los momentos más pailas, ha sido parte de mí y testigo de todo mi proceso (C-Ro, citado en Garzón, 2021, p.p. 132-133).

C-Ro, tratando de huirle a problemas (que lo tenían “caliente”), y, procurando atender el consumo de bazuco, se encuentra prestando el servicio militar en el Guaviare, un lugar que por las condiciones arduas del conflicto armado es un castigo para los reclutas. Allí se percata que el bazuco es de mejor calidad. Entonces, su consumo en lugar de disminuir se cualifica. El ejército funciona como tránsito entre el escenario barrio y la ciudad anónima. Ya nos contó C-Ro los sucesos posteriores al servicio militar: de ahí salió a las calles del centro de la ciudad de Bogotá.

C-Ro asume el costo táctico del servicio militar (acoso, humillación, amenaza de la muerte) pues quizá, en su momento, el cálculo le dictaba que tras de sí, además del bazuco y las “calenturas” en su barrio, posaba la mirada un rostro más “tenebroso” del estado. Esta referencia alude a las formas que actúan como paraestado, sin que ello esté autorizado por un estado de excepción, sino como legalidad paralela. El estado como crimen organizado (a esta forma Segato (2016) la llama Segundo Estado). La narración de Jeff Alb sobre la muerte de Ever, contada en el anterior apartado, nos recuerda la amenaza contra la vida que se ciñe sobre los sujetos-cuerpo que transitan el escenario barrio. Estas narraciones de vida

transcurren entre los años 90 y las dos primeras décadas del siglo XXI. Entre el 2000 y el 2013 se dio la incursión de los grupos paramilitares en algunos territorios de la ciudad de Bogotá, en donde destaca Ciudad Bolívar (Potosí): escenario barrio donde transcurre esta historia.

Hace unos años Wilson, quien hace unas semanas andaba el escenario de la ciudad anónima y era inaccesible para mí, y para el resto de los participantes de esta escritura, contaba que para ser “vigilante” en la L (Bronx), un lugar de expendio de estupefacientes (entre otras cosas), ubicado en el centro de la ciudad de Bogotá, que fue desmantelado en el año 2016 por la administración de Enrique Peñalosa, era requisito tener libreta militar de primera: este tipo de libreta se obtiene prestando el servicio militar. Si la calle, en términos de Naleg 36 es una universidad, el servicio militar puede ser un curso, una especialización.

Nuevamente la escritura, los registros del estado se repiten, no necesariamente para ir contra él, sino para certificar legitimidades paralelas, estatalidades paralelas (de la ciudad anónima). En lo cual resuenan las reflexiones de Das (2007) sobre cierta mimesis del poder del estado, habilitado por el espacio abierto en la escritura, por la distancia de sus contextos: el documento libreta militar oficializa un conocimiento necesario para controlar algunas dinámicas del escenario ciudad anónima: manejo de armas, obediencia a una cadena de mando y frialdad en la ejecución actividades a las que otras personas no están acostumbradas. Estos vigilantes, conocidos como Sayayines, operaban como mercenarios en el escenario ciudad anónima, certificados (a través de documento oficial) por la experiencia de guerra del estado colombiano. Experiencia oficial que también certifica en la esfera internacional: el primero de julio de 2021 el presidente de Haití, Jovenel Moïse, fue asesinado por un comando de 28 unidades militares no identificadas (mercenarios) de los cuales 26 eran, según las declaraciones oficiales de Haití, colombianos: 17 de ellos eran exmilitares (el estado colombiano afirma que son 13) (El Tiempo, 2021).

El tránsito de Naleg 36 del escenario barrio al escenario ciudad anónima no estuvo mediado por el servicio militar en el Ejército. Naleg 36 esquivo al servicio a través de un recurso -táctico- con firma estatal: el registro civil de su hijo. Los niños son sujetos de especial protección para el estado, por ello las personas mayores de edad con hijos están exceptuados de prestar el servicio militar obligatorio. De esta forma, Naleg 36 se resistía al abuso de

autoridad por medio de despliegue dramático; su posición -política- contra este tipo de abuso es puesta en escena, combinando actos y discurso (actuando): su cuerpo se dispone a la “parla” y las palabras acuden al soporte legal que lo exceptúa.

En este caso, el sujeto se revela personaje: construye el personaje padre de familia (responsable del sustento de un menor de edad) y con este repertorio burla la violencia a la que se vería expuesto en caso de incorporarse al ejército. Las palabras no son las del héroe homérico, con las cuales el guerrero seduce a la asamblea de ciudadanos (hombres, propietarios), su potencia radica en cambiar la correlación de fuerzas echando mano de recursos limitados, en moverse -ágil- en la línea enemiga y escabullir el peligro: hay un despliegue táctico, que por su contenido dramático me recuerda el efecto de distanciamiento de Brecht (1948) que en el presente caso denominaría “desobediencia con efecto de distanciamiento”: no es una objeción por conciencia, es una conciencia que burla, se esconde y aprovecha la ocasión.

Esta “desobediencia con efecto distanciamiento”, con efecto “parla”, pone en juego el orden de la verdad, aquello que nos recuerda De Certeau (2000), tanto le inquietaba a Aristóteles de los sofistas:

(...) se interesaba mucho en los procedimientos de este enemigo que pervertía, pensaba él, el orden de la verdad. De este adversario proteiforme, rápido, sorprendente, cita una fórmula que, al precisar el resorte de los sofismas, puede finalmente definir la táctica tal como la entiendo aquí: se trata, decía Córax, de "convertir la posición más débil en la más fuerte". En su estrechamiento paradójico, esta palabra corta la relación de fuerzas que está en el principio de una creatividad intelectual tan tenaz como sutil, inalcanzable, en espera de todas las ocasiones, diseminada en los terrenos del orden dominante, ajena a las reglas que se da e impone la racionalidad basada en el derecho adquirido de un lugar propio (De Certeau, 2000, p.p. 44-45).

Las actuaciones identificadas en las narraciones de vida de C-Ro y Naleg 36 permiten abstraer dos repertorios de actuación: 1. “Las líneas enemigas no son todas iguales”. Este racionamiento táctico permite graduar los peligros de mayor a menor intensidad: la desaparición forzada, la muerte, la cárcel y el servicio militar (en donde todas las anteriores

viven como potencia) 2. Moviéndose en terrero ajeno el otro se hace invisible a través del silencio de sus motivaciones (políticas). Éstas se enmascaran echando mano del discurso - con firma- estatal: médico (tengo un problema en la columna) y legal (soy papá). De esta forma el panóptico, ubicado en el lugar propio, tiene espacios donde no ve, en los cuales, no alcanza a percibir la indisciplina del otro.

Policía Nacional de Colombia



Llevaba como tres meses sin ir a la casa, por allá en el centro, en la mía. Si le digo más, llevaba seis meses. Y un día, cansado, decido venir al pedazo. En la mera amanecida decidiendo: “no, me voy”. Salí como a las cinco del centro y me boté. Me hice los turnitos de allá pa’ ca, y pues iba para donde mi chuchita y dije: “llevarle un pan, llevarle la leche. Lo del desayuno. Me bajo del alimentador, como a las seis de la mañana, acá en Grupos. Me bajo del alimentador, paso y compro el pan y la leche, y los huevos. Voy pasando la carretera, va subiendo la moto de los tombos, voy pasando; al acto me ven y me la echan encima:

—iVeo, usted fue!

—Pero mi agente, équé pasó? Apenas vengo llegando.

—No se haga el marica —Me van cogiendo así, a lo Masaiba —iHágale, a ver! Pa que me siga corriendo.

—Y yo— Espere, espere, míreme bien. Yo no soy. Llevo meses sin venir por acá. Míreme la cara. No le copeo.

—iAh, no se acuerda! ¿Lo hago acordar? iCamine a ver! —iMe subieron a lo mal hecho a la moto, me botaron el pan, los huevos, al piso, ési pillá? iA lo gonorrea! Me llevaron pa’ l CAI—, y el Sapo Hijueputa —¿No se acuerda?

—¿Qué le debo? —

Me prendió, la Gonorrea ahí. Yo ahí peleando con el pirobo y entraron como otros diez —y yo — Uy, iGonorrea! — Llega y le pregunta uno de esos:

—¿Por qué le está pegando?

—Porque me las debe

—Y el otro— ¿Por qué no se lo lleva para Quiba?

¿Si pillá? Estos re gonorreas re densos —lo desaparecen a uno—. Si. Me las debía, o sea, pal Papayo, o la pela más hijueputa, y lo dejan tirado por allá arriba. Como le hicieron más de una vez a Wilson, también. Había otro chino ahí. Me estaban cogiendo a mí:

—¿Usted dónde la compra? ¿Dónde la venden?

—Yo consumo en el centro. Lo mío es por allá. Yo no conozco a nadie ni nada.

—Me dice— ¿Usted qué sabe del metacho? —Era que habían matado a uno de los taquilleros de por ahí, por eso estaban preguntando a quién le compraba y quién era el que estaba dando fuego. El otro chino metió la cucharada:

—Si. Yo me enteré que mataron a Tal —la cara del que me estaba cascando le cambió, ya quitaron la atención en mí, y se la pusieron al otro pirobo:

—¿Usted qué sabe? Venga pa acá —Como si ellos lo hubieran hecho y los hubieran descubierto— Y se lo llevaron.

¡Qué visaje esos pirobos hijueputas! Ese día de UPJ, obvio (C-Ro, 2022).

La calle, en el escenario Barrio o Ciudad anónima, conlleva un permanente encuentro con la policía, cada caso tiene su repertorio pues la capacidad de actuación es distinta. En el barrio la policía tiene más escollos para actuar arbitrariamente, pues cuenta con la mirada de la vecindad. Sin embargo, esta historia se desarrolla en el barrio, a plena luz del día; los policías, valorando el aspecto de C-Ro, presumían que sus redes de apoyo familiares y vecinales podían ser frágiles. En este sentido, la calle, como lugar que se habita en anonimato, es un territorio extranjero, tal vez resulte pertinente pensar a la calle como territorio de migraciones.

Esta reflexión es pertinente en casos particulares, como en el evento en cuestión, cuando se habla de relaciones con la policía, pues ésta materializa, con abrigo legal, el poder soberano, que decide sobre la vida y la muerte de quienes transitan la calle. Con este conocimiento C-Ro anda la calle como un migrante indocumentado; la policía actúa como agente migratorio, marcando las fronteras ¿de la nación? Isin, ubica como posibles actores de la ciudadanía los migrantes, y plantea las fronteras como una escala de la ciudadanía; sin embargo, en el caso de la habitabilidad en calle, las fronteras son fluidas, no necesariamente el territorio está demarcado por las fronteras del estado nación, sino más bien por el conflicto que constituye al sujeto como nacional, es decir, con los derechos de sus conciudadanos: el derecho a la vida, que lo protege del asesinato y la desaparición forzada. La actualización de este derecho, que se supone común a los ciudadanos, pasa por reconocer que no se cuenta con él, y que la vida está en manos de la autoridad de policía. Este reconocimiento determina la actuación (los repertorios) en el espacio social calle.



Una vez nos sentamos en la esquina y nos llevaron. ¡Estábamos sentados en la esquina!

—C-Ro— ¡En la esquina ñero!

—Pardo— Al man ya lo tenían alineado, yo casi no me la pasaba por ahí, y nos supieron llevar. A las malas me pusieron las esposas, esos hijueputas, a él también. Pero éste estaba más relajado; yo no, porque, para mí, era la primera vez que me llevaban— y yo —¡Hijueputa! ¿Qué pasó?

—C-Ro— ¡Pal socio era la primera vez! Es que llegan y que tal, una requisita.

—Pardo— Menos mal, al otro día no tenía que camellar y no tenía compromisos, sino, de una vez me echan —¿qué pasó? — me cogieron de UPJ³².

—C-Ro— Ese era el “distrabe” con el socio, que era la primera vez que se lo iban a llevar. Nosotros ya sabíamos: después de que lo coja un “tombo”, usted sabe que ya es UPJ. No hay nada que hacer. Yo llegaba al CAI³³, y yo no voy a llamar a mi mamá, llamar alguien a que venga, ¿a qué? Yo voy en la mía “breve y ya, me tocó, me tocó, vamos, y ya y listo”. Porque realmente la dinámica de los pirobos es así, usted no puede chistar nada, ¿si pillas?, le tocó, “pa’ encima igonorrea! o, ¿qué no entiende?”, ¿si pillas?

Ese día estábamos parchados; el socio ahí, hablándome, y llegaron: “que una requisita, y qué tal”, y el pirobo le hizo así: que le abriera las piernas —y el socio como: “¿Qué?” —y el otro —“Muy alzado ¿o qué?” Empieza el socio a decirle: “luego ¿qué estoy haciendo?” Empezó a terapiarlo, y el socio le nombró al tío que era comandante. —Y el otro— “ah, ¿sí?, pues vamos y lo llaman”. El pirobo a no dejarse poner las esposas —yo —“¡Ñero! ¡Ya, pirobo, relájese! ¡Ya, Perdimos!” El pirobo a que tal, y a pata, porque el pirobo no se quería subir.

—Pardo— Llegar de camellar y que se lo lleven de UPJ. Nos encontramos —le digo —espéreme un momentico, voy a la casa dejo unos visajes y ya bajo. Llego, saco la plata de mi bolsillo, saqué las llaves y, me acuerdo tanto, saqué tres mil pesos. De ahí pa’ ‘delante usted cree que volví a sentarme en una esquina. No³⁴ (C-Ro, 2022).

Cuando se conformó la Poto Rap People, Pardo hacía parte de *Grown the FARC*, es decir, es un personaje que ronda esta historia desde hace varias líneas. Su postura ante la arbitrariedad policial permite visualizar la forma en que C-Ro actualiza su lugar en el espacio

³² UPJ son las siglas de las Unidades Permanentes de Justicia. Un las cuales la autoridad de policía, sin mediación judicial decide retener a las personas por dos motivaciones: alto grado de excitación o porque pueda infringir un daño a sí mismo o a los demás. La legalidad de estas instituciones ha sido permanentemente cuestionada por las ONG de derechos humanos, pues consideran que allí se realizan detenciones arbitrarias.

³³ Comandos de Atención Inmediata son espacios físicos que responden a estrategias de distribución territorial de la policía. El CAI es el espacio físico del policía más cercano, más frecuente.

³⁴ Este relato termina ahí: por más que Pardo se molestó, peleó, los retuvieron en una Unidad de Permanente de Justicia durante 24 horas.

público. En el primer relato de esta sección C-Ro establece una tenue confrontación, más llevada por la frustración del momento (llevaba meses sin ir al barrio, le rompieron las compras del desayuno que le llevaba a su madre) que, por su posición diaria ante los policías, la cual puede resumirse en: “ya perdimos”. Esta interpretación no es fortuita, la articulo a sus posturas frente a otras instituciones del estado, como el IDIPRON y el Ejército; en ella, procura contraponerse desde el borde, su manera de salvaguardar su posición (en ocasiones, su vida) es ir con la corriente de la autoridad, hacer lo posible para que ella nunca se sienta amenazada. Los años de vivencia en la calle le permiten a C-Ro hacer una lectura política de la calle, lectura de la que adolece Pardo. En una situación normal, en la que estuviera C-Ro solo, esa requisita, quizá, no hubiese terminado en la Unidad Permanente de Justicia (en adelante UPJ) un tipo de detención temporal a discreción de la policía, utilizada para controlar ciertos espacios urbanos: el centro, barrios populares, lugares de fiesta, entre otros. En la calle, parece decirnos C-Ro, la fuerza de la autoridad policial pocas veces se enfrenta con la fuerza, allí se actúa con astucia, así se asuma como pérdida: se pierde para seguir vivo. Aunque no siempre sucede lo mismo, cada situación teje el repertorio de actuación: dependiendo la escena (coyuntura, momento) las respuestas frente a la policía son distintas.

En uno de los paneles de la décima conferencia de CLACSO, realizada en la Ciudad de México, en junio del 2022, Rosana Reguillo, haciendo una revisión crítica de las categorías de los estudios de juventud, reflexionaba sobre la pertinencia de las observaciones a nivel macro, de grandes movimientos, haciendo un llamado a volver a mirar los escenarios micro. Pensando en esta invitación se me ocurre que la coyuntura de movilización del año 2021, en Colombia, permitió ver expresiones masivas, mayoritariamente de jóvenes, de confrontación del modelo económico y política, a nivel general, y a la autoridad policial, en términos concretos. Lo cual, quizá, complementa y no contradice a Reguillo: estas expresiones de confrontación plantean un diálogo con las formas cotidianas, permanentes, de habitabilidad de la calle, que brindan un conocimiento del terreno. En un escenario masivo de confrontación, las astucias cotidianas son puestas en juego: una memoria del habitar desde el borde brinda capacidad de movimiento, pues en una posición desfavorable en la correlación de las fuerzas no solo la masividad³⁵ sino la astucia da mayores posibilidades de movimiento. En las confrontaciones irregulares la movilidad desequilibra la balanza.



Una vez se nos metieron por allá a darnos bala. Nos encontramos en la esquina, llegó un socito de camellar en la bici:

—¿Vamos a pegarlo, y tal?

—Nosotros—Breve.

Nosotros subíamos acá, a esta esquina, ¿si pilla?, subiendo del Potocine. Nosotros subíamos ahí, estábamos ahí pegando el porro, el socio tenía una

³⁵ Con masividad me refiero las movilizaciones que aglomeran gran cantidad de personas y son cubiertas por los medios masivos.

manzana, íbamos a hacer un satélite, y que tal. Estábamos pegando el porro, cuando vimos que los tombos venían de abajo, entonces nos botamos, a bajar. Suben los tombos, y nosotros ya estamos abajo, y los tombos desde arriba nos miran éno?, y arrancan de pa' allá. Les toca dar toda la vuelta pa' poder meterse, y llegar por abajo. Nosotros, abajo, nos metimos por otro lado, que es por donde ya no pueden pasar las motos. Entonces, los pirobos se metieron, y nosotros nos botamos por donde el Eversito tenía el cambuche. El socito tenía el cambuche y nosotros nos metimos por el ladito, pasamos el caño, y nos subimos al otro lado, y nos hicimos detrás de unos arbusticos, ési pillá?, con cicla y todo, porque el socio estaba en la cicla, y nos cogimos la cicla por la montaña y tan. Detrás de unos arbustos, todos metidos ahí. Era de noche, y nosotros viendo, analizando, desde al frente, todo lo que hacían: llegan, se quitan los cascos, se quitan las chaquetas, entran ya es en negro al pedazo, y se meten a buscar, “realetas”, dónde estamos. Sacan los fierros y van, y se le meten al cambuche al socio, ési pillá?

—¿Dónde están? ¡Veo gonorreas! —y que tal— que salgan, no me van a ver la cara. —Nosotros allá.

— Ya los pirobos empiezan —estas gonorreas, o salen o qué —y ya empiezan— ¡Pah! ¡Pah! ¡Pah! —a echar tiros. ¡Así, gonorraea, a la montaña! —y yo —iish, gonorraea, qué visaje! —Hasta que se cansaron y se fueron—Nosotros —severas locas (C-Ro, Línea del tiempo Institucional.1, 2022).

Para De Certeau (2000) las acciones de los dominados se inscriben en el orden de lo táctico, pues en la relación espacio-tiempo, el espacio es propio de las estrategias y el tiempo de las tácticas. El dominio del espacio le permite a quienes tienen un lugar privilegiado en las relaciones de fuerza controlar (ver, anticipar) los movimientos de los otros (los dominados) quienes, a falta de un espacio propio, cuentan con el tiempo, la administración de los movimientos, cuyas manifestaciones no necesariamente plantean el derrocamiento de los órdenes de la dominación, sino el escamoteo de esta, el juego al interior del espacio ajeno. Esta propuesta es muy pertinente para el presente estudio, pues permite observar muchos de los repertorios que despliegan C-Ro y Naleg 36, en los cuales juegan con los procedimientos institucionales que encierran, delimitan, disciplinan, controlan, “encausan”, maltratan (como en el caso de la policía). Sin embargo, pensando la calle como un escenario denso, la relación espacio-tiempo varía dependiendo al lugar donde se dirija la observación. En el caso de la Ciudad Anónima, el conocimiento de la calle permite sobrevivir en ella, escamotear la autoridad; en el escenario barrio-calle, el conocimiento del terreno permite sobrevivir y avanzar sobre el espacio: observar sin ser observado, controlar los movimientos del otro.

Los repertorios pueden ubicarse en una escala: las acciones al interior de las instituciones (el servicio militar y las instituciones de integración social); las acciones en la calle (barrio-ciudad anónima) en la cotidianidad; y las acciones colectivas (coyunturas de movilización-proyectos comunes). Cotidianidad y colectividad pueden estar relacionadas, depende del espacio en el que se estudien: en la Ciudad anónima prima una cotidianidad solitaria, en el barrio la acción colectiva tiene más espacio.

Confundir a los policías moviéndose entre las brechas del barrio no implica dominar el espacio, pues conlleva huir de normas que criminalizan los consumos, los hábitos y las formas de vivir la calle. Es decir, la estructura de la dominación permanece, pero el conocimiento del terreno y las complicidades de los pares permite burlar la estructura, encontrar fisuras en ella y colar por ahí cierta inventiva.

La situación es distinta en el caso de las coyunturas de movilización. El conocimiento del terreno cumple otras funciones cuando no se trata de huir sino de repeler. Los escenarios de movilización del 2021 fueron descentralizados, se desarrollaron en puntos específicos de los barrios, en ellos no sólo se combinó repertorios de choque, también se puso en escena los repertorios cotidianos: la música, el teatro, las producciones audiovisuales, los canelazos, las ollas comunitarias. En estos casos los repertorios tácticos evidencian una transición a otros tipos de actuaciones que permiten pensar, quizá, en procesos de subjetivación política. Por ello es importante entender que los repertorios son distintos dependiendo el escenario: las posibilidades constitutivas del sujeto son diferentes en el barrio, bajo el cobijo de la comunidad.

Ni perdón, ni olvidó (A Pulso Produce, 2021), en el que participaron Naleg-36 y C-Ro, fue lanzado en el marco de la edición 2021 del Festival internacional de cine comunitario Ojo al sancocho, que organiza uno de los colectivos del barrio, que, a su vez, participaron en la realización y producción del video. Este vídeo está dirigido a la policía: se juega en un terreno en el que tiene pocas herramientas para defenderse, además de la criminalización y la estigmatización. No sé si en una coyuntura diferente a la movilización del 2021 un grupo de rap podía decir en su coro: “Muerte al señor agente³⁶ gritaba la gente” (A Pulso Produce, 2021).

En el caso de los proyectos comunes, Naleg 36 nos cuenta con mucha alegría que en una de las ediciones del Festival Poto También es Rap no habían pedido permiso a las autoridades para realizar el Festival, por lo cual la policía intentó acabar con la actividad, ante lo cual la misma comunidad, vecinos y vecinas, intervinieron para mediar con la policía. En este caso, pensando en tácticas y estrategias, Naleg 36 juega desde un enfoque muy popular en los 60's: la táctica del pez en el agua, la comunidad como trinchera. Esta historia también la narra C-Ro, en una entrevista que recoge Garzón (2021)



La gente antes nos mandaba a los tombos y ahora nos defienden. Una vez en un festival que Ángel ya estaba con nosotros, un amigo me iba a prestar el sonido, pero me tocaba ir hasta a Bosa a recogerlo. Cuando venía en un taxi con todo listo, me llamó Ángel y me dijo: “Ñerito, nos cayeron los tombos”.

Cuando llegué, la policía estaba cogiendo a todos los pelados que estaban en las canchas y que venían al festival. Los metían al camión para llevarlos a la UPJ. No habíamos ni comenzado, apenas estábamos cerrando el espacio y haciendo la logística, y ya había severo güiro. Mientras instalábamos el sonido, me fui a hablar con el comandante.

³⁶ El Agente es un policía.

El man me decía que si queríamos hacer el evento teníamos que avisarles y pedirles permiso. Nosotros sí habíamos hablado con la Policía, me acuerdo que me reuní con el comandante y el man prometió hasta camisetas para la logística, y a la hora de la verdad, salió con bolitas.

Entonces, ni mierda. Nosotros no dimos ni un paso atrás. Ya estábamos comprometidos con la gente y con los artistas que habían venido desde Ibagué, Cali, Medellín y la Costa. “Lo vamos a hacer como sea, con permisos o sin permisos”, les dijimos a los tombos. Estábamos en la discusión con ellos y yo les dije a los muchachos: “¿Sabe qué? Empiecen”. Comenzó a sonar la música y, mientras tanto, seguíamos discutiendo con los tombos.

Sabíamos que no había problema con organizar el festival porque la comunidad entendía nuestro proceso y nos dejaban hacerlo. Yo tenía buena relación con la Junta de Acción Comunal y ellos nos apoyaban con el festival. Cuando la policía se puso más agresiva y nos empezó a cascar, la gente salió a defendernos y preguntaban: “¿Por qué se estaban llevando a los pelados?”. Entonces, llamé al edil que nos ayudaba con la comunidad. El man llegó y habló con los tombos. Cuando vi que el edil estaba peleando con ellos, dije: “Suerte”, y me fui a la tarima a disfrutar el concierto. Al final, a los tombos les tocó irse porque vieron que los vecinos nos defendían. Por eso digo que el festival mejoró nuestra relación con la comunidad en un cien por ciento. Ellos ya entienden, más o menos, cuál es nuestro papel como artistas en Potosí (C-Ro, citado en Garzón, 2021, p.p. 151-152).

Cuando los repertorios se desarrollan en el escenario Barrio, en el cual, los personajes son reconocidos, tienen un tejido comunitario que los respalda, éstos no son necesariamente un escamoteo, como en el escenario Ciudad anónima. Allí, aunque se juegue, la apuesta no es necesariamente táctica. Ello es así porque el espacio está en disputa, si bien, no deja de haber mecanismos de control (militar y social) del barrio, la trayectoria de trabajo comunitario en un barrio como Potosí permite balancear el espacio a favor de las acciones de personajes como Naleg 36 y C-Ro, cuyo nombre es reconocido: El festival Poto también es Rap suma veinte ediciones. A través del Festival no se pretende trastocar el orden dominante, esa nunca ha sido su apuesta. Su objetivo, que ha cambiado en el tiempo: en un principio fue abrir un espacio en el cual ellos, como raperos jóvenes, no fuesen discriminados y, posteriormente, como labor social, se planteó recoger mercados que serían repartidos a las familias del barrio. Sin embargo, esta propuesta, sin una pretensión “rebelde” sí disputa el espacio, permitiendo que los repertorios excedan la táctica. El espacio, complementando a De Certeau (2000), también se compone de las personas que lo habitan y lo construyen. Entre más denso es el tejido social en el cual se inscriben los repertorios de Naleg 36 y C-Ro, mayor su capacidad de maniobra; las actuaciones cambian, pasando de los movimientos tácticos a los estratégicos, de las maniobras a las posiciones, en lenguaje gramsciano.

Entender que los repertorios se constituyen espacialmente me permite complementar la relación táctica-estrategia, propuesta por De Certeau (2000), con el enfoque de los actos de ciudadanía, de Isin (2008;2009), pues las narrativas ensambladas nos dejan ver acciones que ponen el repertorio (táctico) en el límite: en el fragmento espacial barrio se proyecta la políticamente el fragmento escuela comunidad, con lo cual, la disputa se nutre de una

memoria de organización y lucha colectiva que incide sobre las actuaciones de Naleg 36, C-Ro y JeffAlb.

Instituciones que atienden ciertas dinámicas del espacio social denso de la calle

Fundación la luz



(...) Cuando ya me entra esa crisis depresiva, mi mamá queda como: mmm (pensativa).

Yo en ese entonces estoy en una época dorada de mi vida, porque ya estaba la Poto, ya rapeábamos, ya hacíamos el festival: nos codeábamos con los grandes artistas del nivel hip hop colombiano; tenía la persona que, yo creo, ha sido el amor de mi vida, estaba en la relación; independencia. Entonces, esa era mi frustración: “todo está muy chimba, pero yo sigo soplando; yo estoy pegado en esta vuelta. Un día la nena me dice:



— “Ven, vamos a desayunar.

—Entonces yo le digo— listo, paso antes de irme a trabajar y desayunamos— y nos quedamos desayunando y parchados. Me fui para el trabajo. Yo estaba re juicioso en ese entonces, porque la nena también sabía de la vuelta, sabía que yo estaba fumando, sabía que yo no quería quedarme en la vuelta. La nena era buen apoyo.

Llego al trabajo, después de desayunar con la Nena. Pero mi jefe, el de la pescadería, es muy amigo de mi mamá, por eso yo pude entrar a trabajar a la pescadería con 15 años (...) pero también llevaba ligado de que, si yo tenía un problema en el trabajo, pues se pasaba a la casa.

Cuando yo estoy entrando, llegando a la esquina del trabajo, me entra la llamada de mi mamá:

— ¿Usted dónde hijueputas está?

— Llegando al trabajo

— ¡Otra vez fumando, maricón!

—Mi mamá re ofendida, y yo— estaba desayunando con la china y tan.

Entonces, llego al trabajo y el Man me dice: “tras del hecho usted llegando tarde”, y ¡Ta! ¡Ta! ¡Ta! Pero hablo con mi mamá y me rayo con el Man, y el Man me dice:

—Sí va a trabajar le pago tanto.

—Entonces, yo tengo plata en el bolsillo— ¿Sabe qué? Yo le trabajo por eso—para apaciguar las cosas. Si me iba con el estado de rabia que tenía, pues sabía que me iba a ir a fumar. Yo me quedo camellando, por la tarde, así, de ofensivo:

—Él me dice— le voy a pagar 15 mil el turno

— Yo le digo— con esos 15 mil que me va a pagar el turno prepáreme una mojarra— y le muestro que no me quede a trabajar por la plata. Estoy comiéndome la mojarra, re relajado. Me acuerdo resto de esa toma: cuando veo llegar a mi mamá, a mi hermana mayor y al novio de mi mamá, al restaurante. No enojadísimas, pero sí se sentía la energía pesada, no de rabia, pero sí la vaina tensa. Entonces, al acto, me cabreo: “¡Gonorrea! ¿Qué pasó ahora?” Mi jefe me dice al acto: “Naleg, cámbiese que se va con su mamá.

Breve me cambio y me voy —Montese a un taxi—. Yo me monto al taxi. Llegamos a la sede de Fundación la luz al norte. Ahí llegamos a hacer la inscripción. Me mandan un psicólogo y yo le digo:

— *No, yo no me interno, ¿cómo putas? Si me toca irme a la calle prefiero irme a la calle, ¿cómo me voy a internar? Tengo una vida una chimba. Sí. Tengo problemas de drogas, no los niego, pero no considero que me deba internar, yo no me quiero internar —¡Me terapean como dos horas y yo— ¡No! ¡No! ¡No!*

— *Bueno, me dicen— Hable con su mamá— me dejan solo con mi mamá en una oficina y mi mamá me bota las palabras de mamá:*

— *Hágalo por mí*

— *La miro, y le digo— no le aseguro que me vaya a funcionar, pero tampoco le puedo decir a usted que no. Usted nunca me ha pedido nada en la vida, lo único que me ha pedido es esta chimbada, pues vamos a meternos a esta chimbada.*

Cuando yo miro el costo me cabreo más: “uy no, Cucha, ¿cómo hijueputas? Valía 16 millones de pesos el proceso (la Fundación la Luz es costosísima). Le digo a mi mamá:

—*Con eso me paga la Universidad. Yo que he soñado con entrar al Agustiniiano a estudiar cocina. Madre, ¿cómo así?*

—*Hágalo por mí.*

—*Madre, no creo que eso me vaya a funcionar (Naleg36, 2022).*



No me acuerdo en qué año fue. Como en el 2015. Porque yo duré unos añitos. Eso fue, precisamente, porque Naleg 36 también estaba pegado, y la mamá lo metió allá. Él llevaba unos mesecitos allá e hicieron la gestión para poder invitar a alguien, que no paga, como tal, el monto del coroto, sino una parte; entonces la mamá y Naleg hablaron con un familiar. Y yo, como venía acá, en algún momento le conté a la pelada con la que estaba: *iya paila!*, quería dejar todo

tirado, otra vez, me quería abrir, no quería saber de nadie ni nada. Hablaron, mi familia sabía lo de Naleg y, ahí, hicieron los corotos. Un día me dijeron que me iba, y tal (C-Ro, 2022).

Fundación la luz llega, en ambos casos, como una exterioridad. Ninguno de los dos la busca. En el caso de Naleg 36 hay un rechazo inicial, pues estaba pasando “una época dorada de su vida”; internarse podía constituir la ruptura de los procesos que venían desarrollándose: El festival Poto también es Rap a la mera humildad, Poto Rap People, su vida afectiva y su trabajo. Sin embargo, con las reticencias que deja claro, acepta (los dos lo hacen). Las razones que alude están ligadas a su mamá (familia): quien es construida como un actor relevante de su relato, incidiendo en la forma en la que Naleg 36 se constituye (nombra) sujeto actor: cuerpo-sentimiento (disciplina y consenso).

Esta decisión me permite pensar en dos posibles elementos de la estructura de los repertorios: por un lado, en determinadas circunstancias, ante la autoridad emocional (institución familiar) los actos responden continuando (interpretando) el guion. En particular, la autoridad no se elude (se asume); el ejercicio dramático muestra otra forma de distanciamiento, diferente al desplegado por Naleg 36 en la incorporación al Ejército. Lo que me lleva a observar que los repertorios tienen distintas escalas, dependiendo el marco institucional en el que se despliegan: familia-estado- “ciencia” (representada en las instituciones de atención de las adicciones).

Ligado esta actuación con efecto de distanciamiento, el discurso no se corresponde con el acto. Naleg 36 asume internarse en Fundación la luz, pero el relato proyecta el fracaso de esta intervención, además anticipa, en tanto narrador, su paso por las calles de la ciudad anónima, de lo cual hablamos en el anterior apartado. Seguir el guion en este caso significa intervenirlo, anticiparlo, es decir, no significa renunciar a la agencia. De esta manera, confirmamos que actos y discurso están presentes en la actuación (Arendt, 2009), pero no siempre se corresponden. Esta es la interpretación que le doy al efecto distanciamiento de Brecht (1948): las palabras insinúan otros actos, distintos a los que acontecen en el presente, abriendo el futuro a la agencia (contingencia), anunciando sin amenazar (ni mentir).

TIA
C-Ro
ARo

Bueno. Yo allá tuve mi primer contacto con psicología. La doctora Fernanda. Tuvimos en los primeros cuatro meses tres sesiones, donde ella me puso a hacer mi historia de vida, y medio la revisamos dos veces. Pero no hubo algo contundente, que me dejara algo en la cabeza, que yo diga: “esto me funciona, esto me pasa por algo”. ¡Absolutamente Nada! Para mí fue una pérdida de tiempo total estar allá, porque no aprendí nada, no hice nada productivo; no aprendí nada que no supiera, porque de una u otra manera, pues pararme a tender una cama, yo ya hacía eso; el tolerar a las demás personas, pues yo soy del Bolívar, acá si usted se pone “picado a loco”, se pone de burlón, tiene que asumir consecuencias; trabajé desde mis once años, entonces sabía que es hacer caso. Entonces, yo sabía que, si hacía caso, pues nadie me iba a joder la vida. Fueron ocho meses de coma y duerma, coma y duerma.

Salí a trabajar en la pescadería. Salí en noviembre y recaí a los ocho días. C-Ro estuvo en la luz al final de mi estadía. Yo salí a un permiso, y la mujer fue a buscar al C-Ro al Bronx, lo llevó a mi casa. En mi casa yo le dije que estaba la opción de que se internara; nos relacionamos entre familias: la mamá de C-Ro, mi mamá, el papá de C-Ro, el hermano, mis hermanos; hicimos todo el proceso. C-Ro se decidió internar, y terminó en la luz conmigo. Hicimos proceso los dos en La Luz. Mi proceso duraba seis meses, pero a la mitad de eso salí un mes, y volví a entrar, ya recaído. En los últimos cuatro meses fue cuando ingresó C-Ro (Naleg36, Línea del Tiempo: Institucional, 2022)



Alla duré tres meses, y igonorrea! ¡A mí me pareció la luz muy chimba! Cuando llegué allá el Naleg 36 era el jefe de cocina; entonces, llegué, y era como el hermano menor, se supone, y tal. Había unos rangos: uno llega de hermano menor, después es la fase intermedia; después, es hermano mayor, después es nivel, y después es el que maneja la casa. El hermano menor es el nuevo; el de la mitad es el que está en proceso, y tan, pero ya digamos, dejan de hacerle caso al hermano mayor; el hermano mayor, alguien que tiene más capacidades y puede orientar a otro, ¿sí pillá?; el nivel, es el que tiene Jean (pantalón de mezclilla), y se está preparando para volver a la realidad, o sea, afuera, a salir (todo el tiempo uno está en sudadera y en pantaloneta). Cuando ya se ponen el Jean, es que ya se están preparando para salir, otra vez, a la realidad, ¿sí pillá?, y cuando le dan la chaqueta, usted tiene el poder de manejar la casa: ya tiene una conciencia y una responsabilidad, y un coroto para manejar a todo el mundo. Eso sólo se puede lograr en seis meses, mínimo, de proceso, y yo logré tener la chaqueta en tres meses. Porque llegué y, digamos, mis terapias, mi psicología, como que me fue muy bien, y con las psicólogas, y todo mi proceso, y yo horrendo líder: manejaba, ponía a hacer oficio, organizaba eventos, y organizaba corotos. También era el jefe de la cocina. Entonces, mis capacidades, mis corotos, una chimba, el proceso una chimba: en tres meses, y salí manejando la casa, y, mejor dicho. Salí, y a los quince días, ¡Puf! Paila.

Yo evalúo que, no sé, no cogí, de pronto (..) no sé cómo explicarlo. Se supone que, realmente, en esos tres meses, estaba limpio, hacía la de corotos, ya movía esa casa, y me creía, y gestionaba, y hacía y movía. Pero, realmente, no dejaba mi ansiedad, me seguía comiendo las uñas, seguía en otras cosas, que es lo que yo tengo, de pronto, personal, que me hace consumir, ¿sí pillá? Yo he notado que, en el transcurso del visaje, yo sufro es como de eso, de ansiedad; entonces, a mí me sudan las manos. En lo que esté, tan, me desespero, es como un visaje de ansiedad, yo creería. Pero, pues, de pronto, en ese coroto, pues uno está copas: allá, había piscina, se comía bien, estaba una chimba, no había necesidades de nada, yo no tenía que estar pensando en pagar recibos, nada; es como un paseo, un paseo al cual yo le pude montar el monopolio, y comer, y hacer, y mover, ¿sí me hago entender? Yo allá manejaba toda la casa, una chimba, y tal.

Salieron, me la pusieron, y me la fumé (C-Ro, Línea del tiempo Institucional.1, 2022).

Fundación la Luz aparece en distintos momentos de la vida de Naleg-36 y C-Ro; el tránsito por los escenarios calle no era el mismo. Naleg 36, como ustedes recuerdan, se traslada del barrio calle a la ciudad calle después de terminar su proceso en la Fundación la luz, a raíz de su “recaída” en el consumo de Bazuco. En el caso de C-Ro, la Fundación aparece en su camino cuando ya vivía en el centro de la ciudad de Bogotá: llevaba, por lo menos, dos años fuera del barrio, pues había estado un año prestando el servicio militar. Esta distancia en la composición escénica de la calle permite observar diferencias en la experiencia en esta institución de manejo de las adicciones. Naleg 36, inicia su intervención afirmando que pasaba una época dorada de su vida, tenía estudio, trabajo y novia; C-Ro, no quería saber de nada ni de nadie.



¿Cómo incide la composición escénica de la calle en los repertorios que se revelan? En los dos casos el tránsito por la Fundación fue “exitoso”, en este sentido, bien llevado. Sin embargo, para Naleg 36 fue una pérdida de tiempo y para C-Ro una experiencia agradable (una chimba dice él) ¿por qué? En la tabla 1 abstraigo los componentes escénicos (la utilería) del barrio y la ciudad anónima.

Tabla 1 Componentes escénicos de la calle

Componentes escénicos de la calle		
Utilería	Barrio	Ciudad
Infraestructura del cuidado	Casa familiar	Hoteles pago-diaro
	Cuartos en arriendo	
		Cambuches/Intemperie
		Hospedaje en instituciones de la Alcaldía distrital
Redes parainstitucionales	Redes de microtráfico y hurto	Crimen organizado que regula el tráfico de

		estupefacientes y las economías ilegales
	Lugares de expendio de bazuco	
	Grupos de paraestatales responsables de asesinatos selectivos y masivos	
		Redes de prostitución y trata de personas
Instituciones	Policía Nacional (CAI de Barrio)	Policía Nacional
	Instituciones de integración social de la alcaldía distrital	
	ONG	
Economía informal	Chatarrerías (reciclaje)	
	Rap en los buses	
	Venta ambulante	
Consumos de SPA	Alcohol	
	Cigarrillo	
	Marihuana	
	Cocaína	
	Bazuco	
Salud/Enfermedades	Sistema de Identificación de Potenciales Beneficiarios de Programas Sociales (SISBEN)	
		Enfermedades pulmonares
	Trastorno de ansiedad generalizado	
Redes de apoyo	Familia	Colegas de consumo
	Amigos	
	Vecinos /compañeros de barrio	
Tejido comunitario	ICES	
	Sueños Films	
	Casa Cultural Potosí	

Tejido Artístico	Poto Rap People	
	Escena Rapera Local	
	Estudios de grabación	
	Festival Poto también es rap. A la mera humildad	
	Productora A pulso produce	
Construcción de personajes	Nombre	Anonimato
	Historia	Aparición esporádica en el escenario

Fuente: Creación propia. (C-Ro, 2022; Naleg, 2022)

Visualizar el paso del barrio calle, de esa trama densa comunitaria, en donde el sujeto tiene elementos (escénicos) para revelarse personaje de una historia, con un nombre desde el cual nombrar y nombrarse, a la situación de la ciudad anónima (de la intemperie o el hospedaje a pago diario, expuesto a la precaria soledad), permite entender por qué para C-Ro fue una agradable experiencia, “un paseo con piscina y comida”, y para Naleg 36, un encierro similar a una cárcel: “Le pasó cuenta de cobro por lo que usted cometió: el encierro la primera, sin miseria lo pagó; amor desapareció: la mujer que tanto ama en otros brazos partió” (Naleg36, 2020).

C-Ro y Naleg-36 transitaron por este escenario institucional (el repertorio contiene un escenario), sin que los repertorios de actuación fueran “llamativos”, aunque de alguna forma creativos, es allí donde reproducir (hacer mimesis) resulta productivo. Desde temprano, Naleg 36, ha insistido en que su familia es régimen normativo, cuadrículada (Naleg36, 2022).

Naleg 36 y C-Ro desplegaron sus movimientos en el sistema de tratamiento de las adicciones. Naleg 36 desde el principio sentía que no iba a funcionar y, en cierto sentido, su proyección fue acertada: después de culminar el proceso en La fundación la luz, ambos continuaron el consumo de Bazuco, incluso, para Naleg 36 esta institución fue el tránsito escénico del barrio a la ciudad anónima. Sin embargo, en el momento en que lo internaron sabía que, en los próximos seis meses, sería su hogar, independiente de su voluntad: tras verse enfrentado a un escenario normativo inevitable decidió desplegar el repertorio táctico

de obediencia que había instalado en su conducta la familia normativa en la que vivió y la trayectoria laboral como mesero y Chef. En Fundación la luz, los personajes sopesan las ganancias de la obediencia: en un lugar ajeno, donde se controlan los mínimos detalles de la vida, obedecer significa que lo dejen tranquilo y le permitan llamar a sus familiares, en el caso de Naleg 36, y llevar la vida como un paseo, después de venir de la ardua situación de la Ciudad anónima, en el caso de C-Ro.

Instituto Distrital de Protección de la Niñez Y La Juventud (IDIPRON)



Después de que uno se va para “descurtirse”, y llega, otra vez, a la misma a realidad. Porque yo me fui, y desde que yo me fui, en esta ocasión dije: “no voy a buscar lo que no se me ha perdido”. No me fui con la mentalidad de soplar en todo lado, no me fui con la mentalidad de buscar nada, sino por “descurtirme”. ¡Ese era mi objetivo! En los cinco meses que duré allá, lo logré hacer; logré hacer algo rechimba que era: después de veinte no sé cuántos años de ser la basura, o de ser el consumidor de la familia o ser el “chirrete” de la familia, llamar y decirle:

—Mamá, venga me visita en mi casa, en Villavicencio.

—Mí, cucha y mi hermano—¿Cómo así que tiene una casa?, ¿Como así?, si jueputa, se la pasa en la calle, ¿Cómo así que tiene una casa?

—Sí. Vengan.

Fueron allá, parchamos —se quedaron ahí—. Fueron en el carro (ellos fueron los que me llevaron en la cicla). Fue un cambio muy “chimba”, muy áspero. Llegué acá, y la misma realidad: salir a cantar y ver que el socio coge por la misma cuadra, pa’ la olla, ver que el socio me dice:

—Veo, ¿cómo sería? Que hoy estoy es ganado.

—Y yo — ¡Paila! ¡Nada! ¡Nada! ¡Nada! ¡Nada, gonorra! No les copeo, no les copeo, estoy en la mía. Ahí me metí al IDIPRON. Hace como cinco años (C-Ro, 2022).

Antes de iniciar proceso en el IDIPRON, C-Ro había dejado de consumir bazuco, un elemento que he resaltado en la composición del escenario ciudad anónima y barrio.



Ahí inicie mi proceso. Yo he estado en mi cuento del diseño. Cuando salió eso de jóvenes en Paz estudie, por allá, en Suba, Diseño Gráfico, y ahí me “chirrí”. Yo estaba estudiando, estudiaba en Suba — y vivía en la 22—, me hacía los turnos hasta suba, llegaba con lo de la pieza y me volvía camellando, y ya tenía lo de la fuma y lo de la comida. Era una Universidad, por allá en Suba. Pero me ganó el consumo. Eso fue en el proceso del Ejército, llegando. Llegué del Jersey y me chirrí. Ahí estudié y me chirrí, estaba en consumo: dejé de ir y paila.

Después de que volví de esto -Villavicencio-; haciéndole el quite: “¡No!. ¡No quiero seguir! No voy a coger por esa cuadra. Dije: voy a ver si puedo volver a meterme a estudiar. Y pillé que en las ofertas (del IDIPRON) había algo de diseño gráfico, en las opciones del SENA³⁷. Entonces dije: “me interesa lo de diseño, yo me meto”. Era en Perdomo³⁸ y yo me meto a hacer el proceso de SENA. Allá me metieron al visaje de lo de diseño, se hicieron los grupos, salieron los cupos y todo. Fuimos al SENA, se supone que ya estábamos inscritos, teníamos todo, y el día que vamos al SENA entramos al aula múltiple, y me dicen:

—Usted de qué es.

—Yo digo—De IDIPRON.

—Me dice —usted es allá, y el resto acá.

—Pero yo estaba en Diseño.

—No. es que acá es diseño y acá es sistema. Todos los que vienen del IDIPRON, vienen a Sistemas.

³⁷³⁷ UPJ son las siglas de las Unidades Permanentes de Justicia. Un las cuales la autoridad de policía, sin mediación judicial decide retener a las personas por dos motivaciones: alto grado de excitación o porque pueda infringir un daño a sí mismo o a los demás. La legalidad de estas institu

—Pero, desde el principio dije diseño, a mí no me interesa estudiar sistemas, yo voy es para Diseño.

—Allá dijeron: —esto no es de diseño, es de sistemas.

—Entonces yo les dije a todos, como no había opción de pasarse porque no era el Convenio, y no sé qué vueltas — No. O sea, se supone que, si ustedes van a fortalecer o van a apoyar un proceso, y dijeron algo, pues debe ser eso, porque yo estoy buscando eso, y si a mí me aburre sistemas y no termino esa carrera, también perjudico mi carrera; prefiero no hacerlo.

Me dijeron que tenía que hacer un acta de retiro, un compromiso. Me devolví pa'l patio³⁹ a esperar a que saliera el mío. Mientras salió, pasaron años: hice taller de panadería, hice taller de “screen”, hice taller de madera. Hice la de cosas. Y trate de involucrarme con la música y con el arte.

Desde que yo entré en el IDIPRON, después de que uno cumple los tres meses, empiezan a hacerle esas ofertas de convenios. A mí me ofrecieron varias veces: Transmilenio⁴⁰ y DADEP⁴¹, mi posición siempre era: Me ofrecieron el DADEP, y el DADEP es ir a sacar a los vendedores ambulantes, borrar grafitis, hacer ese tipo de cosas.

— Yo dije—¡No tiene sentido! o sea, no tiene sentido que me contraten para ir a borrar grafitis sabiendo que yo soy grafitero; no tiene sentido que me digan vaya y saque a los vendedores ambulantes, cuando yo me subo a cantar un bus. Yo sé que tengo necesidades, pero prefiero seguir cantando en los buses, y esperar el momento en el que realmente apoyen mi proceso, porque realmente no me sirve hacer esa actividad, sentirme mal yo, hacer otras cosas; yo estoy en búsqueda de Cultura, de hacer proceso social, de gestionar, de hacer eventos; yo también tengo un perfil que he manejado mucho tiempo, y esto es lo que yo hago, yo soy artista, ¿cómo me van a poner a trabajar en otra cosa? (C-Ro, Línea del tiempo Institucional.I, 2022)

ciones ha sido permanentemente cuestionada por las ONG de derechos humanos, pues consideran que allí se realizan detenciones arbitrarias.

⁴⁰ Comandos de Atención Inmediata son espacios físicos que responden a estrategias de distribución territorial de la policía. El

CAI es el espacio físico del policía más cercano, más frecuente.

⁴¹ Este re



Como las actividades son repetitivas, no se trata de formarlos para un trabajo que tendrán en el futuro. Si hacen acá lo ambiental, por ejemplo, que salgan a desempeñar labores ambientales. Sino que ellos aprendan la responsabilidad y cumplir una dinámica. Que ellos adquieran esas habilidades, para asumir en otro espacio la responsabilidad de mejor manera. Nuestros jóvenes no logran una vinculación formal por lo mismo, porque dicen: yo no voy a ir allá a, un ejemplo, estar de seis de la mañana a diez de la noche, porque tú sabes que en los trabajos informales no es tan así; "es que yo no me aguanto que alguien me esté dando órdenes". Ellos lo dicen así, literal. Para mí la misionalidad del equipo social es que los jóvenes adquieran esas herramientas, esas habilidades sociales. Muchos chicos, digamos que toman la decisión que no. O en otros caso, dicen que en otras actividades que desarrollan, como cantar, como vender, se ganan muchísimo más de lo que están ganando ellos acá. Muchos lo refieren así. Entonces, en ese manejo, conocemos muchísimos jóvenes que prefieren la informalidad a estar acá cumpliendo una jornada. De hecho, una chica me dijo que en diciembre no sé cuánto se hacen vendiendo ropa, y acá solamente iban a recibir ochocientos (Tobar, 2022).

En la narración, C-Ro se revela actor de su proceso; buscaba donde estudiar y el IDIPRON resultó una oferta atractiva. Estando allí manifestó cuáles eran sus intereses, cuál era el papel que venía interpretar, en el cual, la institución cumplía un lugar que servía a sus intereses. Su perspectiva revela las grietas de la institución. Las contradicciones de una atención de la calle que, al inscribirse en un entramado de instituciones con la pretensión de gobernar, se ve inmersa en repertorios que atentan contra la calle. Al ser masiva desconoce ciertas singularidades de los actores que componen la calle (ciudad y barrio), pues, al inscribirse en la estadística, formula propuestas para lo representativo, es cuantitativa.

En el lugar ajeno de la institución, C-Ro reclama su unicidad, aquello que lo distingue: soy vendedor ambulante, vivo de cantar en los buses, por qué me piden perseguirlos. Sobrevivir es algo que ha hecho en el escenario denso de la calle, esto le es conocido. En este caso el repertorio de actuación no es un escamoteo, no se acude al distanciamiento, es una postura

frontal; lo cual conlleva un peso, una carga que está dispuesto asumir: “me espero hasta que llegue lo mío”. Aunque sea una posición frontal, la decisión no rompe la relación con la institución, más bien hace evidente una grieta: reclama lo que no le es propio, ser un actor desidentificado del rol de sobreviviente de la ciudad anónima.



El modelo pedagógico (del IDIPRON) tiene cinco etapas: la primera, es la operación amistad; la segunda, acogida; la tercera, personalización; la cuarta socialización; y la quinta, autonomía y autogobierno. La

operación amistad se hace desde territorio, y es el convencimiento en las calles, en los territorios, de los jóvenes que cumplen la condición de vulnerabilidad, habitabilidad en calle y/o en riesgo de estarlo en la ciudad, para ingreso al IDIPRON.

(...) Autonomía y autogobierno nos habla, puntualmente que el joven, como ser humano, es autónomo en la toma de decisiones que impactan, de una u otra manera, su vida. Y el autogobierno es que el mismo, a lo largo de lo adquirido en el IDIPRON, en su vida cotidiana, sus decisiones son en pro de ese ser humano. Entonces, cuando uno habla de autonomía y autogobierno, y creo que esto es muy del Padre Javier, es que yo le debo dar unas herramientas para que él, a través de sus acciones, salga de su condición. Hay jóvenes que, digamos, todavía tienen problemas de consumo, sí, pero una vez entrada estímulo de corresponsabilidad ese consumo es controlado, sí (Martínez, 2022).



Digamos que, dentro de ese modelo, se proyecta que nuestros jóvenes pasen por esas etapas, y cuando ya estén preparados, ya estén en autonomía y autogobierno. Sin embargo, muchos de los

jóvenes no se encuentran en esa etapa. Digamos, no manejan esa autonomía para asumir una responsabilidad, en algunos casos, para cumplir un horario, de asistir a una actividad, de desempeñar funciones, de acatar la norma, de recibir instrucciones de otras personas (Tobar, 2022).

Autonomía y autogobierno implica, en este caso, reeducarse para ser trabajador: obedecer la norma y cumplir un horario. Estas son las habilidades que el modelo pedagógico del IDIPRON trabaja en esta fase; lo cual se concreta en los convenios de corresponsabilidad, a través de los cuales los inscritos en el programa se vinculan con instituciones privadas y públicas para desempeñar funciones específicas, dependiendo el convenio.

Reinterpretando el guión de la Autonomía y autogobierno, saliendo del rol de trabajador, sin renunciar a él, pues no deja de trabajar en los buses, C-Ro plantea otro argumento de la autonomía y el autogobierno: hacer su Rap, cualificar su proyecto artístico como rapero y productor audiovisual. Como veremos, el guión del IDIPRON no es plano, pues junto a la función disciplinaria que desempeña, también dirige esfuerzos institucionales para adaptar sus formas a la calle, por cuyas rendijas C-Ro filtra su posición.



—Esperemos que salga Cultura—todavía no había convocatoria— yo te veo en Cultura, yo veo que tus habilidades son para cultura; yo veo que ese es su convenio.

—Breve, entonces, esperamos cultura

Duré un año y alguito sin camello, obviamente, evolucionándola como siempre: cantando, haciendo una cosa y otra. Y me salió el Convenio. Me hicieron la entrevista, una chimba, ¡pum!, pasé. En Cultura Ciudadana son intervenciones. Se trabajan varias áreas, pero uno hace de todo: hacíamos comparsas en la calle, hacíamos batucadas, hacíamos pinturas, hacíamos embellecimiento de espacios, obras de teatro, canciones, video. Lo que uno inventa es lo original, pero siempre hay unos lineamientos, usted bajo la institución no puede decir groserías, no puede decir ciertas cosas (cosas contra la institución). Uno está tratando de dar el mensaje bonito

Con las personas de creación se genera un parche, es de mucha energía y mucha creatividad: como todos crear en el momento. —Usted haga esta cosa, usted haga lo otro—. Vamos generando esas ideas que no van tanto en “no puedo decir”, sino cómo lo cuadramos?, cómo lo hacemos? Y salían severos productos: las cosas pasan, las cosas se entienden, los mensajes.

Busqué meterme a la parte musical. Como el IDIPRON maneja la UPI del Conservatorio, que es la UPI de música de todo el IDIPRON⁴². Yo me quería pasar para allá, para ver cómo era lo de música. Hice las gestiones en el Perdomo para que me hicieran el traslado. Me hicieron las pruebas, las pasé, y me mandaron para el Conservatorio. Ahí evalúan la noción que usted tiene frente a la música: era de escuchar, de hacer, de cantar, de todo. Iban tocando las notas y le dicen a usted si es mayor o es menor. Uno como empírico tiene los conocimientos básicos (en cuestiones de tiempo o de ritmos o de algunas cosas, también la he tenido más clara). Entonces, me fue bien, y me pasaron de una.

Ya estaba en música y estaba en cultura, estaba en dos cosas que me jalaban bastante. Al Conservatorio voy dos días a la semana; a trabajar en cultura tres y dos en el Conservatorio. En el Conservatorio tenemos clases de gramática -la teoría musical-: blanca, negra, corchea, altas, bajas —así se forman, así se escriben, así se leen. Las otras, es el parche de urbana, que es el parche que tenemos con Zkirla y con Johan, que es el HIP HOP. Nosotros ahí, en urbana⁴³, somos los que rapeamos, los que hacemos las pistas, los que hacemos los instrumentales, los que tocamos. Allá, hay un profe de producción, un profe de Dj, hay un profe de MC⁴⁴. Entonces, tenemos todas esas clases, yo estoy en clase de DJ, estoy en clase de producción y en clase del MC. Voy viernes y sábado (C-Ro, 2022).

Organizaciones gubernamentales nacionales y extranjeras: Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)- Agencia de los EE.UU. para el Desarrollo Internacional (USAID por sus siglas en inglés)

lato termina ahí: por más que Pardo se molestó, peleó, los retuvieron en una Unidad de Permanente de Justicia durante 24 horas.

⁴² Con masividad me refiero las movilizaciones que aglomeran gran cantidad de personas y son cubiertas por los medios masivos.

⁴² El Agente es un policía.

⁴³ En Colombia las instituciones y los medios tradicionales de comunicación le denominan género urbano al Rap. En esta clasificación unen Rap y Reguetón.

⁴⁴ Dentro de los elementos del Hip Hop se encuentra el MC. El Hip Hop inició con la mezcla de instrumentales (DJ) y la danza de estos instrumentales (break dance). Posteriormente el Maestro de Ceremonias (MC) adquirió un papel protagónico: un rapero es un MC.

THA
Naley
ARQ



Edgardo

Este es un proceso que lleva 11 años de ejecución en el territorio, con 20 versiones realizadas, auspiciado por el trabajo comunitario, donde recibimos apoyo de organizaciones del territorio como Sueños Films, reconocida en el barrio, la localidad y la ciudad por la realización del Festival Internacional de Cine Comunitario Ojo al Sancocho, que tiene lugar en la sala POTO CINE, en el mismo lugar donde se realizan las audiciones del Festival Poto También es Rap; La Casa Cultural Potosí, donde hemos encontrado las puertas abiertas para el uso de las instalaciones para actividades previas al Festival, como alistamiento para la preparación del sancocho, además nos hemos encontrado como compañeros en las actividades comunitarias que han formado parte del Festival, por ejemplo, en la versión realizada en el marco de la defensa de nuestro territorio contra la Minería, la cual se llamó No le Saque la Piedra a la Montaña; la Fundación MAYAELO, que, teniendo en cuenta el carácter autogestionado de nuestro Festival, nos ha prestado equipos profesionales para el óptimo desarrollo del evento; A PULSO PRODUCE, compañeros de Rap y de vida en el territorio, quienes han realizado las producciones audiovisuales para los ganadores de las audiciones y apoyo técnico el día del evento, en el año 2021; sumado a esto, hemos encontrado apoyo en los artistas referentes de la cultura, como los son: Todo Copas, Engendros del Pantano, Shabby, Zkirla, Clan Hueso Duro, Cescru Enlace, Trece Duendes, Zebra, La Etnia, Masái Bango, A la Intemperie, quienes han contribuido en este proceso realizando el show por un aporte económico mínimo y, en ocasiones, sin aporte económico.

Todo esto para destacar que el Festival Poto También es Rap, es una puesta en escena que se inscribe en el proceso comunitario en el que nos hemos formado; su historia es la historia de las luchas del barrio que nos vio crecer, en donde, lastimosamente, hemos visto morir a compañeros de la escena Hip Hop y vecinos. Ellos también hacen parte de este Festival. Cada año hacemos el esfuerzo porque las voces del Festival persistan, porque con ellas sigue viviendo su memoria y la de nuestro territorio. Pensando en generar un aporte más allá del arte en todas las versiones del festival la entrada fue un alimento no perecedero que luego para entregarlo a las familias más vulnerables del territorio, y cada versión realizada estuvo enfocada en concientizar sobre las crudas realidades de nuestro territorio, por ejemplo:

- *Festival Poto También es Rap, ¡NO MAS MUERTOS EN LA LOMA!;*
- *Festival Poto También es Rap, RESPETO AL HABITANTE DE CALLE;*
- *Festival Poto También es Rap, ¡NO LE SAQUE LA PIEDRA A LA MONTAÑA;*
- *Festival Poto También es Rap, HISTORIAS Y RAÍCES;*
- *Festival Poto También es Rap, EL ARTE Y SUS EFECTOS;*
- *Festival Poto También es Rap, SI LAS CALLES HABLARAN;*
- *Festival Poto También es Rap, ¿QUÉ ES LO QUE SOMOS? (Naleg36, Claro, & C-Ro, 2022)*

A pesar de que este no es el primer intento por captar recursos institucionales para la realización del “Festival Poto también es Rap, a la mera humildad”, destaco los esfuerzos realizados en la edición 2022, por tres aspectos: 1. Es la primera vez que les aprueban el desembolso de un recurso en dinero; 2. Naleg 36 está realizando este ejercicio, en calidad de productor de la Poto Rap People, en plena recaída en el consumo de Bazuco, y 3. Los formatos para presentarse a estas convocatorias han sido coproducidos entre Naleg 36, C-Ro y quien les escribe.

En el Capítulo uno de este informe de investigación les conté que el acuerdo, con el que inició el trabajo de campo, es que junto a Naleg 36 y C-Ro conformamos el equipo de gestión del Festival en la presente edición. A partir de ese momento, enero del 2022, nos hemos presentado a cuatro convocatorias, tres de las cuales han recibido aprobación: dos convocatorias de la USAID y dos de IDARTES. El fragmento anterior hace parte del formato diligenciado para la convocatoria: Beca arte y memoria sin fronteras, de IDARTES.

La primera reacción al conocer que Naleg 36 y C-Ro querían presentarse a una convocatoria de la USAID lindó con la extrañeza. Fue Sara Makowski, asesora de esta investigación, quien me sacó del desconcierto y me invitó a ver allí movidas tácticas. En ese momento entró De Certeau a dialogar con este proceso. Esta ventana de oportunidad nos permitió ver que, a pesar de los objetivos de la USAID, los cuales desconocemos, en las actuaciones de Naleg 36 y C-Ro, opera un pragmatismo que les permite realizar movimientos ágiles; en la USAID encuentran beneficios: el recurso necesario para realizar el Festival.

Aunque sus movimientos no son desprevenidos, pues la primera convocatoria la realizaron con algunas de las agrupaciones que se nombran en el fragmento inicial: Sueños Films y Casa Cultural Potosí, entre otras, quienes, en algún punto del proceso, hicieron un alto y propusieron interpelar a USAID sobre sus “reales” objetivos. En ese momento, Naleg 36 y C-Ro, me notificaron que ya no trabajarían con USAID, debido a que no resultaban transparentes y estaban incumpliendo los compromisos suscritos con las organizaciones del barrio. Este acontecimiento me permitió ver una vez más, como en el caso del IDIPRON, que existían cosas más allá del dinero en la relación con las instituciones: Naleg 36 y C-Ro, se plegaban a las decisiones de sus compañeros de barrio, entre otras cosas porque el Festival siempre había sido un logro colectivo⁴⁵, en el que estas organizaciones comunitarias han participado y, ligado a lo anterior, priman las relaciones de camaradería barrial sobre las oportunidades que coyunturalmente ofrecen las instituciones.

⁴⁵ En las versiones anteriores los recursos con los que se organizó el festival fueron sido gestionados con los otros colectivos de su barrio, por ello Naleg 36 y C-Ro asumieron, momentáneamente, renunciar a la financiación de USAID, pues consideraban conveniente fortalecer las relaciones con sus compañeros de barrio, quienes desde el comienzo del festival les han apoyado. Por eso defino el apoyo de USAID como incidental, que es visto como una ventana de oportunidad, pero que puede ser dejado de lado, porque el festival no depende de su recurso, sino del tejido barrial en el que se ha realizado.

Nuevamente, los movimientos tácticos plantean un exceso. Esta actuación revela comportamientos de quien se mueve en su propio terreno, con las condiciones a su favor, decidiendo no solo sobre el tiempo, sino también sobre el espacio: para entrar (USAID) a su territorio requiere el concierto de estas organizaciones, sin él, resulta difícil que puedan desarrollar su trabajo y cumplir sus objetivos. Fernando Garzón (2021) cita un fragmento de entrevista a Naleg 36 que nos permite dimensionar lo enunciado anteriormente. Esta entrevista fue realizada en el 2020, de ese momento a la actualidad la postura de Naleg 36 se ha nutrido de nuevos enfoques, sin embargo, sigue reflejando su visión política del trabajo comunitario.



Los proyectos tenemos que organizarlos nosotros con la gente porque hacerlo con las instituciones es un problema. Siempre se debe llegar al punto de tener que rogarles por un permiso para poder organizar los eventos. Toca ir un mes, todos los días y esperar, porque no lo atienden a uno. Además hay que llevar papeles, balances, cartas, radicaciones y al final no dan respuestas. Nos dicen que no está el alcalde local o que se le olvidó firmar el papel o no pudo. Es un desgaste mental, físico y económico porque los transportes también nos cuestan. ¿Ante ese panorama nosotros qué decidimos? Decidimos que somos revolución, resistencia y autogestión. Esta es la hora en que el festival tiene 18 versiones y nunca hemos tenido permisos. Nunca nos ha apoyado ninguna entidad, ni alguna institución privada. El festival siempre se ha organizado con los tejidos del barrio y los otros parches que nos colaboran con una carpa, con una tarima o con el sonido. Si las instituciones no nos ayudan por qué tenemos que deberles el respeto de tener que pedir permiso. No tenemos permiso institucional, pero tenemos el respeto de la gente (Naleg-36, citado en Garzón, 2021, p.p. 124-125).

Ilustración 18 Cartel del Festival Poto también es Rap, a la mera humildad. Edición 2022



Fuente: Perfil de Facebook de Ciindhy Aguilar. Subida el 24 de octubre del 2022. La fotografía se tomó en la Casa Cultural Potosí, en ella se puede observar el letrero “Aquí se vender Cocinol”, el cual es significativo en la memoria del barrio Potosí, pues hacía parte de las gestiones iniciales del proyecto escuela comunidad que inició Evaristo Bernate Castellanos.

Actualmente, Naleg 36, está en la disposición de asistir a reuniones, llenar formularios, relizar proyecciones presupuestales, cotizaciones, y demás exigencias burocráticas de la ejecución de proyectos. Lo cual no implica, necesariamente, dejar de ser “revolución, resistencia y autogestión”; eso parece no ser cuestionado en esta nueva fase de la gestión del Festival. En este momento, se juegan nuevas cosas: sus compañeros de barrio han dado el aval para recibir las instituciones, incluso, después del alto, mencionado anteriormente, decidieron continuar con el proyecto de USAID; Naleg 36, se ha posicionado en su papel como productor, lo cual le ha requerido afianzar cualidades organizativas, matizar las reflexiones sobre el mal trato de las instituciones, organizar un equipo de trabajo y disponer de los recursos a la mano para realizar el Festival. Todo lo cual guarda tras de sí un objetivo vital de mayor envergadura, del cual no tenemos fragmentos para citar, pues se dio en conversaciones al calor de un café o caminando por su barrio: aferrarse, ya no a un ser superior, como lo dicta el doceavo paso de narcóticos anónimos, sino a un motivo superior, para avanzar en esta recaída de su consumo de bazuco. Las insituciones; los investigadores,

con sus trabajos de maestría; y la producción de sus canciones con A Pulso Produce, gira alrededor “batalla espiritual”⁴⁶ que Naleg 36 le ha planteado al consumo de bazuco.

⁴⁶ Batalla espiritual es una interpretación que proviene de la canción Saldos Saldados en donde Naleg 36 se posiciona frente al consumo de Bazuco. Este posicionamiento, como lo presentaba en el capítulo 2, convive con una lectura técnica de las adicciones y los tipos de consumo. De igual forma, entender su condición de consumidor desde esta mediación espiritual no afecta las lecturas políticas de su trabajo comunitario y del hacer en su barrio, pues su trabajo comunitario está ligado a la música y en ella ha construido este sentido espiritual del consumo.

CONCLUSIONES GENERALES

Nuestras conjeturas de investigación tienen supuestos que son construidos en la reflexión teórica, por lo cual no vamos desprovistos de una ruta al ejercicio de campo, pero esto no implica que el derrotero de la investigación esté cerrado a la comprobación de nuestras hipótesis (Malinowski, 1975). El supuesto inicial de esta investigación consideraba que los sujetos habitantes de calle tenían un ejercicio ciudadano en tensión con el espacio y su distribución. Este camino me conducía a una reflexión estético-política que justificaba desarrollar esta investigación en el marco del programa de Maestría en Comunicación y Política, de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Con el valioso acompañamiento de mis compañeros y compañeras, de las doctoras y doctores, este abstracto supuesto se hizo dos preguntas: 1. ¿cuáles habitantes de calle? 2. ¿Por qué hablar de ciudadanía? Estos interrogantes corrieron por los pasadizos subterráneos de la memoria del problema de investigación. De esta forma, el interrogante tomó nombres, rostros, se hizo historia, ensamblándose con la mía como sujeto político. Recordé a Wilson, y las espinitas que seguían clavadas en mi corazón por su larga trayectoria como habitante de calle en la ciudad de Bogotá; lo vi sentado en la asamblea pública de su vida: el Instituto Cerros del Sur, su colegio, en donde lo conocí como participante en una escuela de formación política (en el año 2011) que los estudiantes de secundaria habían organizado para hablar de su lugar como sujetos de la periferia. Recordé con ello a la Poto Rap People, la agrupación de Rap que había conformado con sus compañeros de barrio en el año 2009. Con ello, atando cabos, me percaté de que todos los miembros del grupo, en un momento u otro, habitaron la calle, y que mi terca fijación por las potencias políticas de los habitantes de calle venía de conocerlos a ellos.

Entonces los “habitantes de calle” como sujeto abstracto, una marca institucional para atender las dinámicas de la calle, se convirtieron en Naleg 36 y C-Ro, los dos integrantes de la Poto Rap People que aceptaron embarcarse en este interrogante. Lo hicieron en calidad de camaradas, porque a pesar de haber coincidido pocas veces me reconocían como amigo de Wilson: los tres lo buscábamos en la maraña de la calle bogotana, en donde sus pasos solitarios también nos extrañaban. El puente entre los tres lo tejió JeffAlb, con quien también compartí asiento en la nombrada escuela de formación.

Lo anterior me permite afirmar que nuestras preguntas habitan el espacio mixto de la realidad y la persona del investigador; cuando la abstracción nos aleja del sentido común podemos recordar que, además de investigadores, somos personas concretas, con una historia en la memoria colectiva. Articulado a lo anterior, la agudeza de nuestra reflexión teórica no lo es tanto por su nivel de abstracción, sino por la posibilidad de articular las experiencias particulares con la trama de sentido que denominamos realidad. Lo cual se relaciona con las decisiones metodológicas que tomamos al plantear nuestras investigaciones: cuando optamos por lo significativo o lo representativo, o una combinación de ambas.

Una vez en contacto con Naleg 36, C-Ro y JeffAlb, su fluidez narrativa generó otro interrogante en el camino de la investigación ¿Cómo presentar lo que escuchaba/leía? Para atender este cuestionamiento recurrí a dos referencias de la construcción del sentido en la investigación etnográfica: la lectura de *Sobre la autoridad etnográfica*, de James Clifford (1992), me cuestionó la manera en que el investigador escucha y narra las voces (la polifonía) que encuentra en el campo; siguiendo este camino, en diálogo con Clifford Geertz (2003), el interrogante transitó a la interpretación: ¿cómo describir sin cerrar el sentido a mi observación? El cruce de estos dos elementos derivó en la decisión de ensamblar sus narrativas como un diálogo a múltiples voces. Lo cual, espero, haya permitido enriquecer la interpretación que articula el sentido de la tesis, dejando sus voces como fuente para otras reflexiones.

La escritura nos plantea fructíferos retos en la coproducción de nuestras investigaciones, enseñándonos que ésta debe incluirse en el trabajo de campo, en tanto la escritura del investigador aislado, así conjugue voces, sigue en el límite de la autoridad etnográfica. La escritura de nuestras tesis de investigación puede ser un ejercicio creativo, que interpele los ritmos y espacios de la academia; invitando al investigador a dialogar con saberes propios de la investigación comunitaria, para que ésta sea un campo de exploración creativa (colectiva).

Los retos de la coproducción tienen que ver con un cierto de lugar de poder del investigador⁴⁷, el cual le da una posición favorable. El desarrollo de esta investigación me enseñó que la

⁴⁷ De Certeau (2000) nos plantea que la construcción de conocimiento depende del establecimiento de campos propios:

escritura es una parte del proceso. Por ello, aún con las dificultades de coproducir, es posible dar pasos hacia un horizonte de coproducción. En esta investigación el vínculo se planteó reconociendo que los intereses son relacionales, en este sentido, quien accede a participar defiende también sus posiciones. Identificarlas resulta fundamental para la coproducción.

Reconocer el carácter relacional de los intereses no implica afirmar que las relaciones sean horizontales, pues la investigación parte de un campo de poder que ubica al investigador en una situación de privilegio. En este sentido, coproducir no es equiparable a investigar de forma horizontal; sin embargo, asumir la investigación desde la coproducción es una apuesta por el trabajo colectivo, en el cual se busca construir relaciones de compañerismo y escucha mutua. De esta forma, en un escenario preponderantemente vertical la coproducción le da flujo a la balanza de fuerzas para que los actores pongan en juego sus intereses.

El ejercicio que concluye se realizó atendiendo los tiempos limitados de una investigación de maestría y las formas de la academia, lo cual hizo más difícil obtener aprendizajes profundos de la escucha mutua, es decir, la coproducción más que ser horizontal es un horizonte, en el cual los sujetos construyan colectivamente los problemas de investigación, definan las metodologías, tomen decisiones colectivas sobre el curso del proceso y escriban a múltiples manos los resultados.

Por ahora, puedo afirmar que las relaciones entabladas en el ejercicio de campo afectaron todo el proceso de la investigación: desde el problema hasta la escritura; esta es una tesis marcada por la experiencia de campo. No obstante, los cambios en el derrotero no fueron definidos colectivamente, pues el sentido de la investigación todavía reposa en el marco institucional de la academia. Para Naleg 36 y C-Ro, la interacción conmigo tenía sentido en la organización del Festival Poto también es Rap, a la mera humildad y, a partir de allí, la investigación tenía un significado. Lo cual, nos permitió sobrepasar las relaciones formales y ampliar los tiempos de encuentro, llenando la relación de otros componentes: amistad, confianza y apoyo. Ellos tienen un interés genuino en que esta investigación concluya bien,

(...) Las estrategias militares o científicas siempre se han iniciado gracias a la constitución de campos "propios" (ciudades autónomas, instituciones "neutras" o "independientes", laboratorios de investigaciones "desinteresadas", etcétera). Dicho de otra forma, un poder es la condición previa del conocimiento, y no sólo su efecto o su atributo. Permite e impone sus características. Ahí se produce (p. 43).

pues saben que es importante para mí, pero aún no es un objetivo común. Tal vez, este sea un horizonte que no se pueda franquear en el marco de investigaciones formales, pero aspirar a ello implica abrir discusiones y enriquecer las reflexiones sobre el qué hacer de los investigadores en ciencias sociales.

Este posicionamiento me permitió vivir la investigación como una experiencia encarnada. De esta forma, mi piel se convirtió en lienzo de campo, testigo del proceso de coproducción. Dando pequeños pasos en el camino para escribir colectivamente. La piel como lienzo juega con los roles en la investigación en ciencias sociales. De esta manera, C-Ro, como tatuador, participa en tanto productor, y yo, sentado en el banquillo del “observado”, me convierto en escenario de sus exploraciones con el color y la técnica. El tatuaje, como escenario, nos recuerda que la investigación es un proceso pedagógico con un horizonte rico en escenarios y proyecciones, más allá de la entrevista estructurada y semi estructurada. Enriqueciendo los significados de la observación participante; descubriendo formas en las que el investigador también es observado, en este sentido, coproducido.

Los materiales coproducidos en el campo, por su extensión, compondrán nuevos problemas de investigación. En el capítulo 2 introduje una reflexión sobre la espiritualidad en el tratamiento y la significación del consumo de pasta base de coca. Reconstruir la experiencia del consumo a partir del diablo abre al menos tres caminos de indagación: 1. La música en la construcción de los sentidos de la calle como espacio social; 2. La relación entre una aproximación espiritual con el tratamiento médico a los consumos. Y 3. El vínculo entre el IDIPRON, por su origen católico y evangelizador, con esta forma de abordar el consumo.

Por otro lado, en la investigación que concluye, interpreté las narraciones de vida de Jeff Alb, Naleg 36 y C-Ro como narraciones “espacializadas” (Lindón, 2009), a partir de este eje observé la calle como un espacio social que puede ser estudiado a través de fragmentos. En este sentido, en tanto la calle es un espacio social denso, los sujetos se revelan constructores del espacio y su experiencia se significa en tres fragmentos: escuela comunidad, barrio y ciudad anónima.

A su vez, observé que la calle, en tanto espacio social, deja huellas en los sujetos que la han transitado. A lo largo de la investigación procuré dejar abierto el sentido de la calle, pues

obturarla desde la abstracción le quitaba potencia a la riqueza narrativa de los sujetos-actores que aquí dialogaron. Después de leer este documento usted podría preguntarse ¿dónde está la calle en esta investigación? Le reitero mis excusas al lector o lectora: en tanto el espacio físico se reconstruye en la narración, a partir de la memoria, la calle de esta investigación es una experiencia que significa el espacio.

Sujeto-espacio-calle es una amalgama que da sentido a la construcción social que intenté observar en el recorrido de estas páginas. El espacio físico: el ICES, las calles del barrio Potosí, las ollas, las banquetas y los hoteles de pago diario del centro de la ciudad de Bogotá, tienen una existencia material que configuró a los sujetos. El ICES está ubicado en el barrio Potosí, en una de las montañas de la localidad de Ciudad Bolívar, en el límite de la ciudad de Bogotá; un territorio al borde que deja huellas de la exclusión en las vidas de sus habitantes: disputas por la legalización del barrio, asesinatos selectivos a manos de grupos paramilitares, consumo de sustancias psicoactivas y extracción de minerales para la construcción. Desde esas condiciones físicas, periféricas, de la exclusión la experiencia también crea el espacio: Potosí, en la música de la PRP, es el “último barrio”; Potosí es la Poto Rap People; “Poto”, para los sujetos-actores de esta investigación, también es Rap, a la mera humildad (así se llama el festival que organizan Naleg 36 y C-Ro).

Ilustración 19 Poto también es Rap 2022

@pototambienesrap

EL SENTIR DEL BARRIO

6 NOV
FECHA

1 INGRESO*
KILO DE ALIMENTO NO PERECEDERO.

GRAFFITY
DJ
BREAK
DANCE
MC

LINE -UP

11:00 A.M. - 01:00 P.M. - MIC ABIERTO
01:10 P.M. - 01:30 P.M. - TRES LETRAS
01:30 P.M. - 01:50 P.M. - LA CUTRE
01:50 P.M. - 02:10 P.M. - MAPEK
02:10 P.M. - 02:30 P.M. - JL MUSICAL
02:30 P.M. - 02:50 P.M. - DREZTA CARDONA
02:50 P.M. - 03:10 P.M. - SACRO
03:10 P.M. - 03:30 P.M. - POTO RAP PEOPLE

03:30 P.M. - 04:10 P.M. - PERPETUM MOVES CREW
VS
BOGOTÁ BREAKING

04:10 P.M. - 04:30 P.M. - ITAL DS
04:30 P.M. - 04:50 P.M. - RAP SIN FAMA
04:50 P.M. - 05:10 P.M. - A PULSO PRODUCE
05:10 P.M. - 05:30 P.M. - EL YOVA

05:30 P.M. - 06:00 P.M. - NITO COLLAZOS SC
06:00 P.M. - 06:30 P.M. - ASKOMAN
06:30 P.M. - 07:00 P.M. - CORTOMETRAJE

07:00 P.M. - 07:40 P.M. - DJ CRIMINAL
MC KNO
07:40 P.M. - 08:20 P.M. - LOKO KUERDO
08:20 P.M. - 09:00 P.M.

HOST
CASI LOCO PRP
VS
LORD HYSANO

@potorappeople.
HORARIO:
9:00 A.M.
9:00 P.M.

FESTIVAL
POTO
TAMBIEN ES
RAP
XXI

CANCHAS
DOBLES POTOSI
CL 30 SUR + 37 A - 40 ESTE
PORTAL TUNAL +
ALIMENTADOR
ALBORIZADORA ALTA
PARADA + 11

ORGANIZA.
POTO RAP PEOPLE
@pototambienesrap

APOYÁ

2022

Logos of sponsors: La BOGOTÁ, USAID, ACIDI/VOCA, MD, Sancho, BOGOTÁ, and others.

Fuente: imagen disponible en el perfil de Facebook de Naleg 36.

El ICES, a su vez, como nos narró Jeff Alb, es una escuela y al tiempo, una comunidad. Este proyecto político y pedagógico se proyecta sobre el espacio barrio y lo significa como lugar de lucha. En este sentido, el fragmento escuela comunidad, determinó una postura política ante la ciudad, construida a través del trabajo comunitario, brindando un lugar desde el cual hablar: una subjetividad ubicada en un margen que se reivindica y dignifica.

El barrio fue interpretado como una intersección entre la escuela comunidad y la ciudad anónima, pues Potosí y el ICES están compenetrados, en tanto la escuela se proyecta sobre la comunidad, que implica abrirse al barrio e interactuar con él. De igual forma, el proyecto pedagógico -y político- del ICES se ve interpelado por las dinámicas de la ciudad anónima: consumo de sustancias psicoactivas, habitabilidad en calle, acciones que lindan en lo ilegal, etc. El barrio, como fragmento del espacio social de la calle, es un lugar denso en el que se balancea la comunidad, como apuesta colectiva, y el anonimato de una calle que ofrece una lucha de todos contra todos. Siendo un espacio donde confluyen la vida y la muerte. Este balance tiene marcas espaciales: en la misma esquina donde mataron a Ever, y se salvó de morir C-Ro, se conformó la Poto Rap People.

Sugerir que la calle es un espacio social denso pretendía invitarles a sumergirse en las significaciones presentes en la narración de los sujetos-actores de esta investigación, para quienes la calle fue su barrio y escuela, sus luchas, sus consumos, la música que los sacó a flote cuando “el diablo” asechaba. La complejidad de la experiencia de la calle me impide dar una definición más precisa, en tanto el espacio físico de la calle, sus locaciones y su indumentaria, dependen de la experiencia que los construya. Esta investigación no es generalizable a la calle bogotana, es significativa en la vida de Naleg 36, C-Ro y JeffAlb; su experiencia quizá dialogue con otras construcciones, pues hay estructuras de significación presentes en las experiencias particulares. Los fragmentos espaciales propuestos son categorías que posiblemente recojan estas estructuras de significación, abonando un camino para las investigaciones que tienen por objeto el espacio de la calle.

Observar así la calle me permitió ver a los sujetos que la transitan, específicamente a los participantes de esta investigación, como sujetos-actores que, en su experiencia por los distintos fragmentos densos de la calle, se revelan personajes que defienden su posición a través de distintos movimientos que he tipificado como repertorios de actuación. Los cuales, pueden clasificarse de la siguiente forma:

De ocasión: Desobedecer obedeciendo, “desobediencias con efecto distanciamiento” Las narraciones ensambladas permiten ver que, en determinadas circunstancias, ante la inminencia de un riesgo o para evadir el peso del poder disciplinario, los sujetos se revelan personajes que escabullen a través de actuaciones que, haciendo gala de un despliegue

dramático (corporal), hacen uso del discurso institucional para emborronarlo. La postura contraria a las instituciones, en estos casos, no se manifiesta planteando un “afuera” sino moviéndose en las “filas enemigas”. Este repertorio de ocasión, fue nombrado así tomando prestada la noción de representaciones distanciadoras de Brecht (1948). La posición se defiende tomando distancia de ella, en un juego entre el cuerpo que actúa y el discurso del sujeto. Las desobediencias con efecto distanciamiento son el despliegue dramático de la subjetividad de los personajes que se revelaron en esta investigación.

Exceso de la táctica. De los movimientos a las posiciones. De Certeau (2000) me permitió observar las jugadas que hacen porosos los regímenes disciplinarios. Ocupado en la anti-disciplina que se vive en la obediencia, cuando los sujetos se mueven en un espacio controlado, observado, anticipado, en el que devienen sujetos, De Certeau (2000) propone una capacidad de maniobra basada en la astucia, en el aprovechamiento de la ocasión. Llevando las reflexiones de Clausewitz a otro contexto sugiere que entre más débil sea la posición de una parte más acude a la astucia, a la táctica (“la táctica es de los débiles”).

Sin embargo, las narraciones de vida ensambladas permiten pensar que el fragmento espacial incide en el tipo de acciones que se despliegan. En este sentido, el espacio social calle, en el fragmento denso barrial (Potosí), permite que el espacio, si bien no sea apropiado sí sea disputado, surgiendo una suerte de exceso de la táctica en los repertorios. Este efecto es causado, en el particular, por el carácter intersticial del fragmento denso barrio, en el que incide la proyección política y pedagógica del fragmento escuela comunidad sobre el espacio. Recordemos a Naleg 36 diciendo: “no tenemos permiso institucional, pero tenemos el respeto de la gente” (Naleg-36, citado en Garzón, 2021, p.125). Lo cual sugiere que la correlación de fuerzas se dinamiza cuando en la concepción del espacio entra en juego las personas (y procesos) que lo integran.

Lo anterior permite sugerir que los repertorios identificados no se reducen a la astucia y oportunidad. En ocasiones, los repertorios balancean la correlación de fuerzas y, entonces, el sujeto combina los repertorios de la astucia con maniobras frontales que tienen como objetivo revertir los efectos de las estrategias desplegadas por las instituciones. Concluyo esta investigación enunciando dos macro repertorios que hacen palpable esta intuición.

Macro repertorios artísticos. El Rap, aunque central en esta investigación, fue tratado de manera tangencial. Estudiar las posibilidades políticas presentes en el Rap y, más allá del Rap, las vinculaciones entre arte, política y comunidad, requieren una investigación particular. La música de C-Ro y Naleg 36, nombra la calle y lucha contra ella: la nombra como espacio social denso, y lucha contra los efectos del fragmento Ciudad anónima. Su música, como repertorio, torsiona la idea de visibilidad de la relación espacio-tiempo propuesta por De Certeau (De Certeau, 2000), pues como “recurso del débil” es al tiempo invisible para el aparato disciplinario, está fuera de su radar, circula por medios donde su control es ineficiente: donde moviliza, invita, cuestiona, debate, organiza, planea, nombra y diversifica las rebeldías. Ello no niega que C-Ro, quien se encuentra vinculado al Conservatorio del IDIPRON, acuda a la astucia para aprovechar lo que aprende en esa institución y utilizarlo en su trabajo comunitario.

Un futuro estudio podría ampliar los personajes protagonistas de la investigación a los integrantes de A Pulso Produce: Primitivo, Dres M=C, Lapsy, Mc Rayer, C-Ro y Naleg 36. De los seis, solo Naleg 36 no está vinculado al IDIPRON, de hecho, C-Ro, a pesar de haber vivido todo la vida en el mismo barrio, se conoció con los demás integrantes de A Pulso Produce en el IDIPRON, con quienes, en compañía del rapero bogotano Zkirla, conformaron un grupo de Rap llamado Rimás en Paz.

La música de A Pulso Produce puede ensamblarse en esa frontera de los repertorios que excede la táctica, en tanto re ajusta las correlaciones de fuerza no solo a base de astucias, sino, también, de disputas espaciales tanto físicas como virtuales. A Pulso Produce es un colectivo y es un Canal de YouTube; de igual forma, Poto Rap People, es una agrupación de Rap y también es un colectivo de trabajo comunitario, pues su acción se proyecta sobre el fragmento denso escuela comunidad.

Macro repertorios en movimiento. Además de obliterar, desplegando “desobediencias con efecto distanciamiento”, esta investigación nos permitió observar que C-Ro y Naleg-36 participan activamente en el movimiento comunitario de su barrio, que tiene alcance local y distrital, dependiendo la coyuntura. En este sentido, resultaría interesante ensamblar las conexiones entre las astucias cotidianas, la música como constructora de sentido, y las distintas luchas (comunitarias, locales y distritales) que libran los personajes.

A lo largo de esta investigación pude observar que estos tres macro-repertorios están conectados, ¿cuáles son los vínculos? Este sería núcleo de una futura investigación. Por el momento diré que la potencia de las movilizaciones de abril del año 2021, en Colombia, puede rastrearse a través de la siguiente conjetura: la disputa de la calle combinó las astucias cotidianas del espacio social denso de la calle, con la trayectoria del movimiento artístico popular y los repertorios de la movilización social. Un estudio que articule estos tres macro repertorios permitirá visualizar los elementos de la constitución subjetiva de ciertas rebeldías populares (barriales, artísticas, comunitarias), para indagar, por ejemplo, ¿qué relación tienen las astucias cotidianas, las “desobediencias con efecto distanciamiento”, con los escenarios coyunturales en los que las estrategias de control institucional son cuestionadas?

El estudio de las luchas que se desarrollan en Latinoamérica nos exige observarlas combinando herramientas de las ciencias sociales con exploraciones -metodológicas- “creativas”; buscando poner el genio de una época en función de los interrogantes de sus múltiples crisis. Concluyo esta investigación sembrando mis esperanzas en la literatura, la música y el teatro, como asiento móvil de la investigación en ciencias sociales.

GLOSARIO

A

Aleta. Es un comportamiento agresivo que pretende disuadir al otro marcando la definición de una situación, generalmente, como violenta. El comportamiento de la policía con las personas en los distintos fragmentos del espacio social calle, es calificado por los sujetos-actores que participaron en esta investigación como “aletoso”. La operación despertar de la policía en el centro de la ciudad de Bogotá implica interpelar a los habitantes de calle a las 6 de la mañana de forma agresiva, “aletosa”.

A lo bien. Alude a una acción o un pensamiento que se asume de manera sincera. También funciona como interrogante que interpela en una situación poco creíble.

Abrirse. Acción y efecto de alejarse. Irse del lugar donde está.

Acto / Al Acto. Acción que se realiza inmediatamente.

Andén. Es una denominación de la calle como lugar de vivienda.

Áspero. Es algo interesante, lindo, importante, que merece atención.

B

Bandera. Califica una acción como vergonzosa.

Bareto. Es un pitillo de marihuana.

Bazuco (a). Pasta base de Cocaína. El Colectivo “Échele cabeza cuando se de en la cabeza” lo define así: “El basuco es una sustancia psicoactiva compuesta principalmente por la extracción de alcaloides de la hoja de coca que no llegan a ser procesados hasta convertirse en clorhidrato de cocaína, también conocido como pasta base de cocaína (2022)”.

Botarse. Refiere el hecho de ir tras algo o arrojarse.

Breve. Es una expresión que permite dar una respuesta afirmativa. Es un sinónimo de sí.

C

Cadena. Es una red de ahorro a pequeña escala.

Caer. Llegar a un lugar a donde se encuentra una persona.

Cagada. Fallarle a alguien, cometer una equivocación, hacer algo mal.

Cambuche. Es un espacio de fabricación artesanal para pernoctar en la calle. En ocasiones, se convierte en un lugar permanente de vivienda.

Care loco. Persona involucrada en actividades que, en ocasiones, resultan peligrosas o poco saludables, rayando con lo ilegal.

Carro. Pipa de fabricación casera para fumar Bazuco. Cuando el Bazuco se fuma en Pipa requiere, obligatoriamente, para el proceso de combustión el uso de ceniza de cigarrillo. Es usual que los consumidores de Bazuco carguen una caja de cerillos en donde, a medida que se consume el cigarrillo de tabaco, se guardan los despojos: “Se gasta más en cigarrillo que en bazuca, dijo el Chirri” (Naleg, 2022).

Cascar. Golpear o tratar de manera brusca algo.

Cero uno. Algo que es de primera calidad; es un equivalente de original.

Chimba. Tiene varios usos, dependiendo el contexto. En ocasiones, refiere a una situación o cosa agradable. En otras oportunidades señala un rechazo, en ese caso la expresión completa es “La Chimba”.

Chino. Persona joven. En la primera mitad del siglo XX la expresión chino se refería a los niños huérfanos o abandonados (Alcaldía Mayor de Bogotá, 2015).

Chirri. Es la forma en la que desde la calle se les denomina a las personas que habitan calle. Sí “habitante de calle” es la denominación que desde el estado se le da al habitar, convivir, transitar por la calle; Chirri es la autodenominación.

Chuzo. Lugar donde se comercian productos.

Coco. Personaje de la tradición oral que representa una figura tenebrosa. Cuando los niños no hacen caso los amenazan con que se los va a llevar el Coco.

Cogido. Se usa cuando una persona ha caído en una situación o condición. Alguien puede ser cogido por las drogas y/o cogido por las deudas.

Conseguir. Acción de hurtar cubierto por un manto de legitimidad.

Coroto. Dependiendo de la circunstancia puede ser un objeto, situación o acontecimiento. Los corotos son objetos, el coroto es una situación (o un proceso).

Cucho (a). Dependiendo el contexto refiere al padre (madre) de familia o a una persona adulta.

Culo. Es una denominación que recibe la palabra cola, derrier o trasero. Como expresión refiere a algo que es poca cosa, que importa poco o aporta un valor ínfimo.

D

De malas. Las cosas son así, le guste o no.

Deshuesar. En el mundo del hampa significa desarmar motos o carros robados para vender los repuestos. Un lugar en el cual se deshuesa se le denomina deshuesadero.

E

Enamorarse. Alude a las situaciones en las que la policía concentra sus acciones en una o varias personas sin una razón aparente. Cuando un policía se ensaña con alguien porque sí.

Energía. Es un flujo positivo hacia el otro. Es una señal de reconocimiento, un saludo, un agradecimiento. Cuando algo o alguien inspira cosas buenas es Energía. La Energía es algo que también se desea a la otra persona.

Engomarse. Es quedarse prolongadamente en un estado. En el marco del consumo de Sustancias Psicoactivas puede ser un efecto o un gusto prolongado en el tiempo.

Espanto. Es una figura de las creencias católicas que representa el espíritu de un ser que deambula sin el descanso eterno. En la narrativa de Naleg 36 y C-Ro puede representar un sinónimo del diablo, es decir, otra forma de llamar al bazuco, pues esta sustancia produce miedo, pánico; y los espantos asustan.

F

Fichar. Individualizar a una persona, buscando hacerle daño.

Fierro. Es un arma de fuego (pistola, revolver, fusil).

Fiesta. Además de aludir al acto de festejar, refiere a una situación en la que el festejo se ha prolongado en el tiempo. Este puede incluir el uso de drogas legales e ilegales.

G

Gancho. Influencia que permite realizar un procedimiento o diligencia con mayor facilidad.

Gonorrea. La Gonorrea es una enfermedad de transmisión sexual; en el argot callejero -y cotidiano- se usa como insulto o exclamación, dependiendo la situación. Ejemplo: “¡Gonorrea! Me caí de la cama”. En este caso, es usado como exclamación. Si dijera: “No sea gonorrea, deme la plata”, es usado como insulto.

Guerra del centavo. En el argot de los conductores de camión (bus, buseta, colectivo) refiere a la disputa por los pasajeros; cada pasajero es un centavo. Naleg 36 fue ayudante de camión (la persona que recibe las monedas, los centavos), lo cual puede ayudarnos entender el uso que le da a la expresión.

H

Hacerse el marica. Acción de hacerse el desentendido.

Hora veinte. Es el momento en que corresponde actuar o hablar.

Horrendo (a): Refiere a una acción u hecho de grandes dimensiones o considerable importancia.

Huevas. Es el equivalente a los testículos. Refiere a la “hombría” de alguien: el valor, la entereza.

Huevón. Es una expresión que califica: aludiendo a una persona que se toma tiempo para procesar los acontecimientos de la vida. También es usado como sinónimo de hermano, parcerero, amigo, es decir, puede calificar y referir.

L

La L. Es una zona del barrio Voto Nacional, ubicado en el centro de Bogotá. También fue llamada Bronx. Tras la intervención del sector conocido como El Cartucho, entre 1999 y el 2005, quienes habitaban ese espacio se ubicaron en distintos lugares del centro, entre ellos, La L. En el año 2016, La L fue intervenida policialmente y se inició un nuevo desplazamiento de sus habitantes. La L, se caracterizaba por ser un lugar con alta presencia expendio de Sustancias Psicoactivas; con un elemento particular: en ese espacio podían adquirirse las Sustancias, consumirlas y realizar un consumo prolongado en el tiempo. En su interior había hoteles de pago diario, restaurantes, “casinos” de máquinas.

Las Cruces. Barrio histórico del centro de Bogotá. Hogar de grupos pioneros del rap bogotano como La Etnia, Cescru Enlace y Gotas de Rap. Es un barrio aledaño al San Ver.

Liendra. Persona caracterizada por comportamientos que resultan molestos (inadecuados) en ciertos contextos. Una persona liendra puede estar cercano a la comisión de delitos. Sin embargo, en contextos escolares, una liendra es un estudiante inquieto.

Liga. Es un aporte económico que se brinda de manera voluntaria.

Limpio. Periodo de tiempo en el que no hay consumo de Sustancias Psicoactivas.

Luka: Dinero.

M

Maduro. Es una dosis de Bazuco fumada con marihuana. Para Naleg 36 “en el maduro usted siente el pánico, pero después se relaja” (Naleg, 2022).

Mamado. Estar cansado, agotado, desgastado.

Man. Es un extranjerismo que refiere a los hombres.

Mariquiar. Hacer cosas en el momento o el lugar no indicado. En dinámica de calle puede indicar la ejecución de actos ilegales o el consumo de Sustancias Psicoactivas.

Meterse. Tiene, al menos, dos acepciones: 1. Entrarse a robar a un lugar; 2. Consumir alguna Sustancia Psicoactiva.

Mierda. Refiere a un mal estado de algo o alguien. Algo puede estar en la mierda y alguien puede estar vuelto mierda.

Mula. Es un tipo de tracto camión usado para el transporte de mercancías.

N

Néctar. Marca de aguardiente de la Industria Licorera de Cundinamarca.

O

Olla. Lugar de expendio de Sustancias Psicoactivas.

P

Paila. Estar en un mal estado. Es algo que no va bien. El diccionario de términos callejeros del IDIPRON lo define así: “No se puede hacer nada. Algo indeseable” (2019, p. 258).

Parchar. Acción de compartir con el grupo de amigos, el grupo de parceros.

Parche. Es un grupo de personas unidas por distintos motivos.

Pata. Dar una posibilidad para que el otro o la otra genere una ganancia a costa de los intereses propios. En la vida callejera bogotana se dice: “deme la pata”, con ello se pide un espacio, un lugar, pero no es un lugar que se pide amistosamente, éste se gana a la fuerza, cuando se aprovecha un descuido o una debilidad del otro o la otra.

Pato. Persona que ejerce como ayudante en el bus o camión. Es, usualmente, quien recoge el dinero del pago por el servicio de transporte.

Pecueca. Mal olor de los pies generado a raíz de la humedad acumulada. En algunas ocasiones es usado como insulto.

Pedazo. Alude al territorio en el que se habita o se suele pasar al tiempo. El pedazo tiene una connotación que, en ocasiones, es meramente espacial y, en otros momentos, es vivencial, es decir, territorial.

Pegante. Alude a un químico usado para unir las suelas de los zapatos que se usa como sustancia psicoactiva, entrando en la clasificación de inhalables.

Pegarse. Tiene varias acepciones: 1. Quedarse con algo que no le pertenece; 2. Permanecer en un estado; 3. Consumir alguna Sustancia.

Pelao. Persona joven.

Picado a loco. Persona que se comporta de un modo osado en el espacio. Por lo general estas personas traspasan los códigos de comportamiento del espacio social de la calle.

Pillar. Ver, observar, mirar.

Pillo. Persona que se desenvuelve en el mundo del hampa.

Pipa. El diccionario de términos callejeros del IDIPRON lo define así: “Elemento de fabricación casera utilizado para consumir drogas” (IDIPRON, 2019, p. 258).

Pirobo. Insulto usado en el argot callejero y cotidiano. En principio tenía una connotación sexual, en el marco de relaciones homosexuales entre hombres. Sin embargo, en la actualidad es un insulto entre otros, que no necesariamente tiene connotación sexual. El diccionario de términos callejeros del IDIPRON lo define así: “Persona de poco valor, compañero homosexual, prostituto” (2019, p. 258).

Pista. En el espacio social de la calle tiene al menos tres significaciones: como exclamación es un llamado para pedir espacio (“deme pista”); como escenario es un lugar en el que se

actúa o transita; en el ambiente musical es un sinónimo del instrumental de una canción. Naleg 36 hace uso de las dos últimas significaciones un mismo párrafo de la canción Saldos saldados: “Hasta que un día solo en la pista se vio. Aquí me ven rapeando yo de nuevo, en todas las pistas con orgullo me pruebo” (2020).

Pistolo. Es una dosis de Bazuco fumada en un cigarrillo de tabaco. Para Naleg 36 con el Pistolo usted sólo queda paniqueado (Naleg, 2022).

Plata. Dinero.

Pola. Es el nombre que adquiere la cerveza. Según afirma la cuenta oficial de Twitter de Bavaria, la empresa más grande de cerveza en Colombia, en 1910 se lanzó una cerveza llamada Pola, en homenaje a una luchadora de la guerra de independencia, llamada Policarpa Salavarrieta, a quien -también- se le conocía como “La Pola” (Bavaria, 2021).

Ponerle el pecho. Afrontar una situación o condición.

Prendo (a). Estado de leve alicoramiento

Puerta. Pedir alojamiento para pernoctar.

Putas. Es una denominación del diablo.

Putear. Acción y hecho de Hijueputear.

Q

Quieto. Es una forma de atraco en el cual el asaltante, armado, sorprende a su víctima dejándolo sin oportunidad de reaccionar.

Quitar. Acción o hecho de hurtar.

Quiubo. Es una contracción de la expresión “Qué hubo”, usado para saludar.

R

Rata. Persona que se dedica al hurto de objetos.

Raye/Rayarse. Molestarse o enojarse con una persona. Esa molestia puede generar una distancia entre las personas implicadas.

Regalarse. Ir voluntariamente para iniciar un proceso de reclutamiento en el Ejército.

Riendazo. Movimiento que ejecuta la mano con el puñal para herir al contrincante.

S

San Ber. Es la contracción de la palabra San Bernardo. San Bernardo es un barrio del centro de la ciudad de Bogotá con alta presencia de lugares de expendio de Sustancias Psicoactivas. Es un lugar afamado por el expendio de Cocaína.

Satélite. Es un artefacto hecho principalmente con frutas a través del cual se pueden fumar varios pitillos de marihuana al tiempo. La fruta más usada es la manzana, pero pueden encontrarse satélites de melón, sandía, papaya, entre otras frutas.

Severa/Severo. Refiere a una situación o cosa de alta intensidad. Es algo potente.

Sin miseria. Realizar una acción sin rechistar, remilgar o responder.

Sin palabras. Es un elogio. Es el reconocimiento a un acto o comportamiento del otro que causa alto grado de impresión.

Socio. Amigo, parcerero, llavería.

Soplar. Consumir Bazuco.

T

Tábogo. Nombre de Bogotá con el orden de las sílabas invertido.

Tas, tas. Es una onomatopeya que representa el sonido de la detonación que proyecta una bala. En este sentido el tas, tas es un arma de fuego.

Taquillero (a). Persona encargada de atender una “olla”: un lugar de expendio de sustancias psicoactivas.

Terapiar. Repetir insistentemente un tema. Esta repetición tiene la intención de influir en la conducta y decisiones de los demás.

Tiestazo. Es un golpe fuerte en la cabeza, la *testa* en italiano. Su uso cotidiano refiere a golpes físicos y también significa tropiezos en la vida.

Tirarse. Echar algo a perder.

Todo copas. Es una agrupación de rap bogotana y también una expresión que califica un buen estado o una aprobación. “Fumen todo lo que quieran por nosotros todo copas” (Todo Copas, 2015).

Toma. Es un momento particular del que otros pueden ser testigos. Se deriva de la acepción del término relacionado con “acción y efecto de fotografiar o filmar” (RAE, 2022).

Tombo (a). Policía.

Torta (s). Es una dosis de Bazuco.

Traba. Efecto del consumo de sustancias psicoactivas.

Trabas. Son las dosis de bazuco. Es la unidad en el comercio de esta sustancia. La persona compra o se fuma una traba, dos trabas, tres trabas, etc.

Tramar. Algo que gusta mucho. Al lado del gusto se genera una simpatía. La palabra tramar, lindando con la anterior acepción, también refiere al hecho de embaucar, ello es así, en los contextos en los que tiene una connotación negativa, por ejemplo, “no me venga a tramar, esos zapatos no son originales”.

V

Visaje. Tiene varias acepciones, algunas ligadas al uso habitual de la palabra. Por un lado, refiere a una actividad, un ejercicio, un hecho, un evento (“llegamos del viaje”); por otro, refiere no sólo a una simple actividad, sino a una actividad hecha con mucho despliegue, mostrando mucho el rostro, llamando la atención (“Traiga las cosas, pero no de viaje, no sea viajoso”). Así mismo, califica una situación que genera cuestionamientos, clasificando

como exclamación (“Llegamos tarde a clase, ¡Qué visaje!”). El diccionario de términos callejeros del IDIPRON lo define visajes así: “Cosas que se hacen en beneficio propio” (2019, p. 259), y Visajoso: “Acción muy extravagante, peligrosa” (2019, p. 259).

Vuelta. Evento, situación, hecho, cosa. En algunos contextos también refiere la realización de una diligencia. En las actividades ilegales es una diligencia al margen de la ley. “Le hicieron la vuelta”, puede significar que lo robaron o lo mataron. “Yo entiendo esa vuelta” refiere a entender de lo que se está hablando.

W

Wimpy. En la jerga de la cárcel refiere al restaurante. Su uso probablemente deriva de la marca multinacional de restaurantes de comida rápida llamada Wimpy.

BIBLIOGRAFÍA

- A la Intemperie. (31 de Enero de 2013). *Amanecer de la Loma*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=SX266vZeIdo>
- A Pulso Produce. (01 de Noviembre de 2021). *Ni Perdon ni olvido*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=UkYtjEjIwGA>
- A pulso produce. (16 de Septiembre de 2022). Obtenido de YouTube: https://www.youtube.com/channel/UClyKCveFpZsWBpTumVdpm_g/videos
- Agamben, G. (1998). *Homo sacer. Tomo 1. El poder soberano y la nuda vida*. (A. G. Cuspinera, Trad.) Valencia, Francia: Pretextos.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. (G. Agamben, Trad.) Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2005). *Estado de Excepción. Homo Sacer II, I*. (F. Costa, & C. Ivana, Trads.) Buenos Aires: Adriana Higo Editora.
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (21 de Diciembre de 2015). Decreto 560 de 2015. *Por medio del cual se adopta la Política Pública Distrital para el Fenómeno de Habitabilidad en Calle y se derogan los Decretos Distritales Nos 136 de*. Obtenido de <http://www.saludcapital.gov.co/Paginas2/Inicio.aspx>
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (2015). *Política Pública Distrital para el Fenómeno de Habitabilidad en Calle*. Bogotá. Obtenido de https://old.integracionsocial.gov.co/anexos/documentos/2015politicaspUBLICAS/16032017_Política_Pública_Distrital_de_Habitabilidad_en_Calle_PPDFHC.pdf
- Alcaldía Mayor de Bogotá. (22 de Junio de 2022). *Bronx Distrito Creativo*. Obtenido de <https://bronzdistritocreativo.gov.co/>
- Aldeanueva, I. (2015). *Prevención y tratamiento de las adicciones desde lo psicosocial*. Medellín: FUNLAM.
- Alkolyrikoz. (3 de Diciembre de 2017). *Tararea*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=nmFdyBUAsfQ>

- Anderson, P. (2018). *Las antinomias de Antonio Gramsci*. Madrid: Ediciones Akal.
- Arendt, H. (1997). *¿Qué es política?* Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (1997). *La promesa de la política*. Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (2009). *La Condición Humana* (5 reimpresión ed.). (R. G. Novales, Trad.) Buenos Aires: Paidós. Obtenido de <https://clea.edu.mx/biblioteca/Arendt%20Hanna%20-%20La%20Condicion%20Humana.pdf>
- Aristóteles. (2002). *La Poética*. (A. López, Trad.) Madrid: Ágora.
- Aristóteles. (2011). *Poética*. Madrid: Editorial Gredos.
- Atalli, J. (2017). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.
- Auster, P. (2021). *La llama inmortal de Stephen Crane*. Seix Barral.
- Balibar, É. (2013). *Ciudadanía*. Buenos Aires: Adrana Hidalgo Editora.
- Bavaria. (21 de Mayo de 2021). Obtenido de Twitter: https://twitter.com/bavaria_oficial/status/1395744316618952709?lang=es
- Benjamín, W. (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Benjamín, W. (2015 [1934]). *El autor como productor*. Madrid: Casimiro.
- BikeTour Experience. (04 de 10 de 2022). Obtenido de Altimetrías de ciclismo: <https://biketourexperience.com/ciclismo/altimetrias/>
- Botelho, J. (2020). *EL Año de la muerte de Ricardo Reis*.
- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalianas*. (T. Kauf, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Brecht, B. (1948). *El Pequeño Órganon para el teatro*. (Christa, & J. M. Carandell, Trads.) Editorial Don Quijote.
- Butler, J. (1984). *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis.

- Butler, J. (2002 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Cabrera, M. (2016). Escribo Rap con R de Revolución: Hip-hop y subjetividades populares en el Chile Actual (2006-2013). *A Contra corriente*, 5-36.
- Castaño, A. (2013). *La Minga de Resistencia Social y Comunitaria. Construcción de un proyecto de movilización popular bajo lógicas de articulación intersectoriales. Proyecto de grado para optar por el título de Antropólogo*. Santiago de Cali: Universidad ICESI.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2018). *Regiones y conflicto armado. Balance de la contribución del CNMH en el esclarecimiento histórico*. Bogotá: CNMH. Obtenido de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/balances-jep/descargas/balance-regiones.pdf>
- Clifford, J. (1992). Sobre la autoridad etnográfica. En C. Geertz, & J. Clifford, *El surgimiento de la antropología posmoderna* (págs. 141-170). Barcelona: Gedisa.
- Clifford, G. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Coetzee, J. (2003). *El Maestro de Petersburgo*. Barcelona: DEBOSILLO.
- Coetzee, J. (2017). *Los días de Jesús en la escuela*. Madrid: Editorial DEBOLSILLO.
- Coetzee, J. (2018). *La infancia de Jesús*. Madrid: Editorial DEBOLSILLO.
- Coetzee, J. (2019). *La muerte de Jesús*. México: Literatura Random House.
- Congreso de la República de Colombia. (12 de julio de 2013). Ley 1641. *Por la cual se establecen los lineamientos para la formulación de la política pública social para habitantes de la calle y se dictan otras disposiciones*. Diario Oficial No 48.849. Obtenido de <http://wsp.presidencia.gov.co/Normativa/Leyes/Documents/2013/LEY%201641%20DEL%2012%20DE%20JULIO%20DE%202013.pdf>
- Consejero, E. (24 de Junio de 2013). *YouTube*. Obtenido de Alma, papel, pluma y tinta: <https://www.youtube.com/watch?v=mN5n2YfpHbo>

- Contreras, E. (2019). El placer de comprender en el teatro. En *El pequeño órgano para el teatro*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Crane, S. (2017 —1895—). *La Roja Insignia del Valor*. Titivillus.
- C-Ro. (29 de Octubre de 2020). *El Camino es Infinito*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=D6v2o3GQhPU>
- C-Ro. (13 de Mayo de 2022). ¿Qué es la calle? (E. Claro, Entrevistador)
- C-Ro. (16 de Marzo de 2022). Línea del tiempo Institucional.1. (E. Claro, Entrevistador)
- C-Ro. (16 de Marzo de 2022). Línea del Tiempo: Institucional. (E. Claro, Entrevistador)
- C-Ro, & NALEG36. (15 de Febrero de 2022). Formato de Aplicación Programa Jóvenes Resilientes. USAID/ACDI VOCA. Bogotá, Bogotá, Colombia.
- C-Ro, & Naleg36. (26 de Mayo de 2022). FORMATO DE PRESENTACIÓN DE PROYECTOS. BECA FESTIVALES ARTE Y MEMORIA AL BARRIO Y/O A LA VEREDA. INICIATIVAS EN CONSOLIDACIÓN 2022. Instituto Distrital de las Artes- IDARTES. Bogotá, Colombia.
- Cronenberg, D. (Dirección). (2022). *Crimes of the future* [Película].
- CUT. (26 de Septiembre de 2022). Obtenido de <https://cut.org.co/breve-resena-historica-de-la-constitucion-de-la-cut/>
- DANE. (2017). *Censo de Habitantes de la Calle. Bogotá 2017*. Bogotá: DANE.
- Daniel, B. (2015). El retorno de la cuestión político-estratégica. *La ficción de la razón*.
- Dante, A. (2010). *La Divina Comedia*. Bogotá: Distribuidora de libros Hidalgo.
- Das, V. (2007). The signature of state. The paradox of illegibility. En D. Poole , & V. Das, *Life and Words. Violence and the descent into the ordinary* (págs. 162-183). California: California of University Press.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo Cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

- De Nicolás, J. (2000). *El niño de la calle ¿qué hacer? Musarañas II*. Bogotá: IDIPRON.
- De Nicolás, J., Ardila, I., Castrellón, C., & Mariño, G. (1981). *Musarañas*. Bogotá: IDIPRON.
- Derrida, J. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Catedra Teorema.
- Dostoievski, F. (2011). *Los demonios*. Madrid: Alianza editorial.
- Dostoievski, F. (2012 [1866]). *Crimen y Castigo*. San José: Imprenta Nacional. Editorial Digital.
- Échele cabeza cuando se de en la cabeza. (22 de Abril de 2022). Obtenido de <https://www.echelecabeza.com/bazuco/>
- Échele cabeza cuando se dé en la cabeza. (16 de Septiembre de 2022). Obtenido de <https://www.echelecabeza.com/bazuco/>
- El Espectador. (19 de Marzo de 2006). Las masacres del bloque capital. pág. 3C. Obtenido de https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/APROBADO/2016-07-06/102087/anexos/1_1476120291.pdf
- El Tiempo. (9 de Julio de 2021). Haití: hipótesis detrás de la muerte del presidente Moise. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/mundo/latinoamerica/haiti-las-hipotesis-detras-de-la-muerte-del-presidente-moise-601928>
- Esposito, R. (2003). *Communitas. origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Esposito, R. (2006). *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Esposito, R. (2009). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
- Esteban, M. L. (2004). Antropología Encarnada. Antropología desde una misma. *Papeles del CEIC*(12).

- Fondo Blanco. (16 de Junio de 2014). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=4IC2nG8ALFs>
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (E. C. Frost, Trad.) Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Garzón, F. (2021). *Potosí. Historia de la creación artística en la periferia de Bogotá*. Bogotá.
- Garzón, F. (05 de Mayo de 2022). *En el Margen*. Obtenido de Bienvenidos a Potosí: <https://enmargen.com/potosi/bienvenidos-a-poto/>
- Giraldo, D. (2015). Tres indigenismos en el parlache: concho, cucha/cucho y tote. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*(26), 75-86.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gómez, P., & Mena, V. (2021). ESPACIOS URBANOS, JÓVENES HABITANTES DE CALLE Y COVID-19. *Revista Argentina de Estudios de Juventud*. Obtenido de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/article/view/6716>
- Gorriaran, R. (28 de Abril de 1986). Basuco, la droga de moda de los ejecutivos en Colombia. *El País*. Obtenido de https://elpais.com/diario/1986/04/29/sociedad/515109610_850215.html
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano, reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Harvey, D. (2019). *El enigma del capital y la crisis del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Heidegger, M. (1986 [1927]). *Être et temps*. (F. Vezin), Trad.) Paris, Francia: Gallimard.

- IDARTES. (04 de Mayo de 2022). *Bogotá Capital del Rap. Real a mi manera*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=pqSRLXHnDag>
- IDIPRON. (2019). *Del gaminismo al habitante de Calle. Musarañas III*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Isin, E. (2002). *Being Political. Genealogies of Citizenship*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Isin, E. (2009). Citizenship in flux: The figure of the activist citizen. *Palgrave Macmillan, Subjectivity Issue* (29), 367-388.
- Isin, E. F., & Nyers, P. (2014). *Routledge Handbook of Global Citizenship Studies*. New York: Routledge.
- Isin, E., & Nielsen, G. (2008). *Acts of Citizenship*. London: Zed Books.
- Isin, E., & Turner, B. (2002). *Handbook of Citizenship Studies*. London: SAGE Publications.
- Isin, E., & Wood, P. (1999). *Citizenship and Identity*. London: SAGE Publications.
- JeffAlb. (12 de Mayo de 2022). ¿Qué es la calle? (E. Claro, Entrevistador) WhatsApp.
- JeffAlb. (16 de Marzo de 2022). Línea del Tiempo: Biográfica. (E. Claro, Entrevistador)
- JeffAlb. (10 de Mayo de 2022). WhatsApp.
- Kabango, S. (2020). *Hip-Hop Evolution*. Obtenido de Netflix: <https://www.netflix.com/mx/title/80141782#:~:text=Entrevistas%20con%20raperos%2C%20DJ%20y,milenio%20en%20esta%20serie%20documental.&text=Ve%20todo%20lo%20que%20quieras.&text=Serie%20documental%20presentada%20por%20el,Peabody%20y%20un%20Emmy%20internaciona>
- Kaltmeier, O. (2012). Hacia la descolonialidad de las metodologías: reciprocidad, horizontalidad y poder. En S. Corona, & O. Kaltmeier, *En Dialógo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales* (págs. 25-54). Ciudad de México: Gedisa.
- Kaufman, C. (Dirección). (2008). *Synecdoche Nueva York* [Película].

- Kubrick, S. (Dirección). (1957). *Pahts of Glory* [Película].
- La Etnia. (13 de Enero de 2017). *Ataque del Metano*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=8fZSGhn_mZQ&list=PLnz03TBUUEs_UZiV1lARnFFVHMCs6GHx8
- Lanzas y Letras. (2017). Cultra popular: cada corazón tiene una luz por irradiar. *Lanzas y Letras*. Obtenido de <https://lanzasyletras.com/cultura-popular-cada-corazon-tiene-una-luz-por-irradiar/>
- Lindón, A. (Diciembre de 2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. *Cuerpos, emociones y sociedad*(1), 06-20.
- Lindón, A. (2011). Las narrativas de vida espaciales: una expresión del pensamiento geográfico humanista y constructivista. En B. Nates , & F. Londoño, *Memoria, espacio y sociedad* (págs. 13-32). Barcelona: Anthropos Editorial.
- LinkedIN*. (06 de Octubre de 2022). Obtenido de Perfil del IDIPRON: https://co.linkedin.com/in/idipron-bogotá-12a068242?trk=public_profile_browsemap
- Makowski, S. (2010). *Jóvenes que viven en la calle*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Malinowski, B. (1975). *Los argonautas del pacifico occidental omercio y aventura ente los indígenas de la Nueva Guinea Melanésica*. Barcelona: Península.
- Marín, K. (30 de Marzo de 2022). Modelo de atención de riesgo y daño. (E. Claro, Entrevistador)
- Martínez, F. (14 de Enero de 2022). Convenios. Modelo Pedagógico del Idipron. (E. Claro, Entrevistador)
- Marx, C. (1844). *Páginas malditas, sobre la cuestión judia y otros textos*. (F. Groni, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Anarres. Obtenido de http://gci-icg.org/spanish/paginas_malditas.pdf
- Marx, K. (2019). *El capital. Crítica de la economía política., tomo I, libro I*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

MasaiBango. (11 de Marzo de 2022). Cuatro Paredes. Bogotá. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=3SwGDfrTkDc>

Mbembe, A. (2011). Necropolítica. España: Melusina.

Montañés, É. (07 de Febrero de 2014). El basuco, la droga más tóxica que escapa a los radares oficiales. *Abc*. Obtenido de https://www.abc.es/sociedad/basuco-201009150000_noticia.html

Murakami, H. (2009). *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*. México: Tusquets Editores.

Naleg. (25 de Marzo de 2022). Línea del Tiempo: Institucional. (E. Claro, Entrevistador)

Naleg36. (20 de Junio de 2020). *Intro People*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=v1KpliGRtkS>

Naleg36. (3 de Mayo de 2020). *Saldos Saldados*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xmATuXQAI9s>

Naleg36. (03 de Mayo de 2020). Saldos Saldados. Bogotá: A Pulso Produce. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=xmATuXQAI9s>

Naleg36. (18 de Abril de 2022). (E. Claro, Entrevistador) WhatsApp.

Naleg36. (12 de Mayo de 2022). ¿Qué es la calle? (E. Claro, Entrevistador)

Naleg36 (2022). A Trancas y Mochas. Bogotá.

Naleg36. (28 de Abril de 2022). Conversación WhatsApp. (E. Claro, Entrevistador)

Naleg36. (14 de Septiembre de 2022). El Bazuco es el diablo. (E. Claro, Entrevistador)

Naleg36. (25 de Marzo de 2022). Línea del Tiempo: Institucional. (E. Claro, Entrevistador)

Naleg36. (12 de Junio de 2022). Tratamiento de las Instituciones al consumo. (E. Claro, Entrevistador)

- Naleg36, Claro, E., & C-Ro. (27 de Mayo de 2022). Formato para la presentación de proyectos a la convocatoria Beca Arte y Memoria Sin Fronteras 2022. Instituto Distrital de las Artes- IDARTES. Bogotá, Colombia.
- Nas. (19 de Mayo de 2017). *N.Y. State of mind II*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=hI8A14Qcv68>
- Nexura*. (06 de Octubre de 2022). Obtenido de <https://www.nexura.com/publicaciones/10042779/portal-web-idipron-1/>
- Nietzsche, F. (2022). *El nacimiento de la tragedia*. Ciudad de México: Editorial Éxodo.
- Peace Insight*. (06 de Octubre de 2022). Obtenido de <https://www.peaceinsight.org/es/organisations/semilleros-de-investigacion-bogota-instituto-distrital-para-la-proteccion-de-la-ninez-y-la-juventud/?location=colombia&theme>
- Poto Rap People. (9 de Marzo de 2012). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=S9xkfqyJfak>
- Primitivo. (5 de Septiembre de 2022). Obtenido de YouTube: https://www.youtube.com/channel/UCj6PJeJ3xi8vOBpu3s0Qb_A
- RAE. (16 de Mayo de 2022). Obtenido de <https://www.rae.es/drae2001/destello>
- RAE. (21 de Abril de 2022). *Real Academia de la Lengua Española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/toma>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo, filosofía y política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM Editores.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Editores.
- Secretaría Distrital de Planeación*. (29 de 09 de 2022). Obtenido de <https://www.sdp.gov.co/>
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Semana. (s.f.). *Bazuco, el vicio del diablo*. Obtenido de Semana:
<https://www.semana.com/especiales/articulo/bazuco-el-vice-del-diablo/3272-3/>
- Takashi, M. (Dirección). (2011). *Hara Kiri: Death of a Samurai* [Película].
- Three six Mafia. (1995). *Mystic Stylez*. Obtenido de YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=EREwIISurr4&t=205s>
- Tobar, E. (14 de Enero de 2022). Convenios. Modelo Pedagógico 2. (E. Claro, Entrevistador)
- Tokarczuk, O. (09 de Diciembre de 2019). El narrador tierno. *WMagazine*. Obtenido de
<https://wmagazin.com/relatos/la-nobel-de-literatura-olga-tokarczuk-reivindica-la-ternura-para-mejorar-el-mundo-la-vida/#el-narrador-tierno>
- Tokarczuk, O. (2019). *Los errantes*. Anagrama.
- West, K. (24 de Diciembre de 2009). *Jesus Walks*. Obtenido de YouTube:
https://www.youtube.com/watch?v=MYF7H_fpc-g