

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

Línea de investigación en Educación y Cultura Política

“EXPERIENCIAS DE UN LOCO”

UN RELATO AUTOBIOGRÁFICO EN BUSCA DE LA FORMACIÓN DE
SUBJETIVIDAD

Autor: Sergio Esteban de la Cruz Bonilla Castillo

Director de tesis: Bladimir Olaya Gualteros

Bogotá D.C., 22 de abril de 2025

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

MAESTRÍA EN EDUCACIÓN

Línea de investigación en Educación y Cultura Política

“Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de Magíster en Educación”

“EXPERIENCIAS DE UN LOCO”

UN RELATO AUTOBIOGRÁFICO EN BUSCA DE LA FORMACIÓN DE
SUBJETIVIDAD

Autor: Sergio Esteban de la Cruz Bonilla Castillo

Director de tesis: Bladimir Olaya Gualteros

Bogotá D.C., 22 de abril de 2025

FACULTAD DE EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE POSGRADOS

Yo, Sergio Esteban de la Cruz Bonilla Castillo, declaro que este trabajo de grado titulado: Experiencias de un loco, un relato autobiográfico en busca de la formación de subjetividad, elaborado como uno de los requisitos para obtener el título de Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, es de mi entera autoría. Que no copio, que no utilizo ideas, formulaciones, citas integrales o ilustraciones diversas, extraídas de cualquier obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica) sin mencionar, excepto en donde se indique lo contrario debidamente presentado su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía. También declaro que este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

AGRADECIMIENTOS

“Gracias a la vida que me ha dado tanto” (Sosa, 1971), a mi espíritu, esa fuerza inmanente que ha puesto en este devenir sucesos, personas, escenarios y decisiones por y con los que hoy me encuentro tranquilo, sentado frente al computador dando cierre a este bonito e importante proceso de mi vida, mi Maestría en Educación. Gracias a mi Madre, mi Padre y mi Hermano, de quienes siempre llevaré parte en mi vida, en mi pasado y presente, a ellos les debo mucho de lo que he venido siendo; creencias, valores, y actitudes, que han sido mis herramientas de vida. Gracias a los barrios que me vieron crecer, a sus lomas empinadas y sus peligros latentes, a sus paisajes y su humildad; el primer mundo desde el que he saltado a otros miles, con sentidos alerta y palabra cuidadosa. Gracias a la educación pública, a las Escuelas de la Gloria y La Victoria, al colegio Francisco José, sus profes, sus espacios, sus enseñanzas dentro y fuera del aula, gracias a cada compañero con quien se jugó, se estudió e incluso a aquellos con los que se discutió y peleó en algún momento, y que ayudaron a forjar mi carácter. A la Universidad Distrital sede Macarena infinitas gracias; ese nicho de Heterotopías, de sueños y de oportunidades, de discursos y culturas; a la curva, la aburrida y villa cannabis, fortín de “gamines eruditos” (Noiseferatu, 2013), rebeldes con causa de quienes aprendí tanto en esas jornadas de vagancia, o clases de calle. Gracias a la Marihuana, esa planta milenaria, prisionera política de un sistema enfermo, cuyo elemental femenino me ha acompañado y aconsejado, ayudándome a ver las cosas siempre de otras maneras. Gracias a ella y a muchos otros elementales, madres, padres, abuelas y abuelos sabios: al tabaco, al romero, al chocolate, al café... al alimento y a la campesina que lo siembra; al frijol, el arroz, la lenteja y el Maíz... gracias al agua. Gracias a la música y el arte en general, gracias a la palabra, la literatura y el cine, mundos entre mundos que han alimentado mi percepción. Le debo un enorme agradecimiento a todas las expresiones culturales por las que he pasado, pues han inundado de sentido a mi vida y han hecho feliz a las múltiples versiones de mí durante mi experiencia vital; especialmente al Rap al que le debo viajes, tarimas, amistades, sensaciones y mucho más. Gracias a Luisa, mi compañera en estos últimos años, mi coequipera y aliada; su mirada, sus mimos, su fuerza, su arte y su ser, hacen parte de mí ahora; también gracias a su familia, doña Mery y Juanchito, que me han hecho sentir parte de su familia. Gracias al tío Jorge, a la Tía Lizana y a toda su familia por haberme acogido

en su hogar esos días de Maestría en que pude estudiar tranquilo, comer y descansar bien. Gracias a Pereira, a la Sabana Norte y a los muchos otros lugares que me han recibido por diferentes periodos de tiempo y donde he sentido que podría quedarme a seguir haciendo mi historia. Para no extenderme más, cierro con un enorme agradecimiento a la Universidad Pedagógica, a esta Maestría en la que he encontrado tantos elementos enriquecedores, a sus profesores y sus contenidos; gracias al Profe Bladimir que me ha tenido tanta paciencia en este complejo proceso. Qué curioso, mientras termino de escribir este apartado, suena en el local de enfrente, la canción de Mercedes Sosa con la que inicié...Gracias y bendiciones.

Contenido

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	9
1.1 Justificación	13
1.2 Objetivos	16
1.2.1 Objetivo general	16
1.2.2 Objetivos específicos.....	16
2. REVISIÓN DE ESTUDIOS SOBRE FORMACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD, CULTURA Y RELATO EN LATINOAMÉRICA	17
2.1 Subjetividad e Hibridismo cultural en Latinoamérica	17
2.2 El papel de la música en la subjetividad y la identidad	19
2.3 Narrativas y subjetividad en contextos contemporáneos	20
2.4 Relación dialógica.....	23
3. REFERENTES TEÓRICOS	23
3.1 Formación.....	25
3.2 Sujeto y subjetividad	31
3.3 Experiencia	36
3.4 Cultura e Hibridismo Cultural.....	43
3.5 El relato y la Narrativa autobiográfica.....	48
3.6 Entramado teórico	55
4. METODOLOGÍA.....	56
5. RELATO: EXPERIENCIAS DE UN LOCO.....	61
Capítulo 1. Infancia; De la Zapatería Heidelberg para el mundo	64
1. 1 El hijo del zapatero del Barrio La Gloria.	65
1.2. La música de mi infancia	67
1.3. Mi Papá creció en La Gloria.....	70
1.4. Una infancia muy popular	73
1.5. ¡Que Feliz Navidad!	74
1.6. Mi madre creció en Kennedy	76
1.7 Una loma más arribita	77
1.8. Creciendo en el Barrio.....	80
1.9. Segunda mitad de los 90, cambio el mundo y cambié yo.	82
1.10. La Biblioteca Luis Angel Arango o ¿De donde salieron esos cassetes?	85
1.11. Juguete nuevo	87
1.12. Heidelberg, y no Alemania.	89

Capítulo 2. Edad de los 13 a los 18: Más pasión que técnica.....	93
2.1. Metalero a los 13.....	93
2.2. 200 casetes de música Metal	96
2.3. Dismal Tempest: La tempestad lugubre.....	98
2.3. La república independiente de mi <i>Walkman</i>	100
Capítulo 3. Juventud temprana: De niño a niño con cédula	102
3.1 Del Barrio La Victoria a la Universidad Distrital.	102
3.2. Bienvenido a la U Pública	103
3.2. Mi primer trabajo: policía de loquitos	106
Capítulo 4. Resto de Juventud; ¡Viva la U! o de las Heterotopías.....	108
4.1. Guaia Xique, Villa Cannabis y la Curva	108
4.2. Un ritmo jamaquino en el centro bogotano	114
4.3 Latinoamérica.....	116
4.2 Hotel mil estrellas.....	119
4.3 Semillas de Memoria.....	123
4.4. Arte Popular y mucho frío en Juan Rey.....	125
4.5. Jueves de Rap	128
Capítulo 5. Adultez Temprana: Un giro hacia el norte.....	131
5.1. La Fortaleza de piedra	131
5.2. Los Guerreros del Guetto.	133
5.2. Estilo de vida HipHop	137
5.3. Creciendo en el HipHop.....	140
5. 4. Mi primer Álbum musical.	143
5. 5. Luciérnaga, Montaña y Pandemia.....	146
Capítulo 6. La Postpandemia: Mata de ají y el profe Xilo	152
6.1 Rap pal pueblo.....	152
6.2. ¡Puyaslam!.....	155
6.3. Tiquetes aéreos a Montería y Manizales	158
6.3. Un homenaje al HipHop.	161
6.4. Maestro Formador HipHop	163
6.5. Proyecto 308	166
6.5. Otra página más	169
6.5. Silencios, afanes, luces, y mucha sombra.	174

6.	CONCLUSIONES	176
7.	BIBLIOGRAFÍA	183
7.1	Canciones Referenciadas	191
8.	ANEXOS	192

Índice de figuras

Figura 1.	Estructura interdependiente de análisis.	61
Figura 2.	Sergio, en el parque comunitario de la Victoria, 1989.....	64
Figura 3.	Los <i>Casetes</i> de mi hermano.....	86
Figura 4.	Mi Libreta de Jaime Garzón.....	90
Figura 5.	Altar of suffering en mi cuarto, o mi colección de casetes, 2002.	97
Figura 6.	Algunos libros que marcaron mi infancia, aún en la biblioteca de mi papá.	99
Figura 7.	Sergio, como Dismal Tempest, 2003.	100
Figura 8.	Tropel Universidad Distrital sede Macarena, septiembre de 2024.....	105
Figura 9.	Sergio, en el cerro del Quininí, arriba de la cueva del mohán, 2010.	121
Figura 10.	Huerta Urbana La Amaranta, 2023	124
Figura 11.	Sergio, rapeando en jueves de Rap, 2016.	130
Figura 12.	Mi amigo Andrew, improvisando en Copla estudios, Zipaquirá, 2017.	136
Figura 13.	Con los colegas de Rap en una vereda de Bugalagrande.	139
Figura 14.	<i>Gata sue</i> , obra de Sergio, colgada en la sala de su hermano Heidelberg, 2024.	141
Figura 15.	Lanzamiento de mi disco, publicación de Facebook, 2021.	144
Figura 16.	Sergio, en la montaña del Oso, Chía.	147
Figura 17.	Presentación de Mata de ají, 2022, Chía, parque principal.	152
Figura 18.	Camiseta firmada por Mata de Ají, 2023.	157
Figura 19.	Mata de ají en Manizales, teatro El escondite, 2023.	158
Figura 20.	Sergio, como pedagogo del elemento MC en el evento Serenata Rap, 2023.....	164
Figura 22.	Sergio, en el colegio Fonquetá, Festival El HipHop de mi Vereda 2.....	170

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Underground puede ser cualquier cosa, que está debajo de la tierra, ¿Cuál es el secreto que está adentro de la tierra? ¿qué parte está en la madre tierra? ¿Qué es Underground en la música, en la pista que buscas?, tu parte de vida que estás tratando de sacar sobre la tierra [...] puede ser cualquier cosa que tú quieres que sea que puedes estar buscando que esté escondido, pero tú quieres que esté arriba.

Áfrika Bambaataa¹.

Abro los ojos, desde donde estoy el escenario se ve de lado, a unos 10 metros, con su tarima elevada, iluminada por luces que desde el techo de la carpa proyectan colores, blanco y rojo. Ya agradecí, por estar aquí, junto a mi compañera de agrupación, Luisa. En nuestro acostumbrado ritual unimos nuestras manos, nos miramos a los ojos y agradecemos, a la vida, al territorio, al HipHop, por traernos aquí. Esto no es Bogotá, son las 9 de la noche y estoy en camiseta, en la nevera estaría congelado, ah claro, San Gil Santander y este es su parque principal, estamos como invitados del Festival, Un grito por el agua en su cuarta versión.

Nuestro Dj, Urbansoul, ya está en tarima y la pantalla pronto empezará a proyectar el apoyo visual, imágenes de ajis de diferentes colores; naranjas, amarillos, rojos, sobre un fondo negro que les resalta mientras estos se mueven. Nuestro grupo se llama Mata de Ají, hacemos Rap con folclor colombiano, ¡traemos picante mi gente!. Cuando el presentador nos nombra y anima el aplauso en el público, Urbansoul inicia el show, liberando una introducción tipo radio de pueblo -y ahora los dejamos con una canción, mezcla de sabores de nuestra raza colombiana, a ritmo de la cultura Hip Hop, con ustedes, Mata de Ají- Esa es nuestra señal de

¹ Es conocido como uno de los padres del HipHop. Co-fundador de la *Universal Zulu Nation*. Cita extraída de la entrevista realizada por HipHop Colombia 2013 en Medellín, Colombia.

entrada, a lo lejos observo el micrófono que tomaré en cuanto suba al escenario, miro nuevamente a Luisa y nos vamos, camino varios pasos, subo escaleras y todo inicia...

Mi nombre es Sergio Bonilla Castillo, soy Licenciado en Química de la Universidad Distrital, especialista en infancia de la misma Universidad, y me encuentro desarrollando el trabajo de grado de la Maestría en Educación en la Línea de Cultura Política de la Universidad pedagógica. Mi trayectoria de vida puede ser leída como algo fuera de lo convencional pues, por ejemplo, sólo he ejercido apenas un año como profesor de química, pese a la presunción social común, si estudiaste licenciatura en Química se espera que seas profesor de Química y, hasta el momento, este no ha sido mi caso.

Hace aproximadamente doce años hago parte de la cultura HipHop² y, hoy en día me reconozco más como Artista de Rap, Beatmaker, Gestor y Formador HipHop. Este proceso de autodenominación no es neutro ni espontáneo, sino el resultado de múltiples experiencias que me han formado, y que han estado enmarcadas en un contexto social, histórico y cultural en el que he vivido. Tanto este, como otros resultados inesperados y para nada lineales en mi vida, me han llevado a cuestionarme acerca de como es que me he formado como sujeto. Al mismo tiempo, como profesional en educación, a quien la vida lo ha llevado hacia procesos formativos fuera de la escuela, me he cuestionado sobre la poca importancia que se presta a la vida misma en la formación de los sujetos, ese maremágnum que por mucho, desborda la escuela.

En este camino que he transitado de forma empírica y no planeada, por el arte, la calle y el mundo, en diversos momentos como, por ejemplo, estando a punto de entrar en escena, compartiendo algunos conocimientos de HipHop con niños de barrios periféricos, o simplemente, tratando de explicar a alguien ¿que hace un Licenciado en Química rapeando con un grupo de personas en una esquina? me he sentido por supuesto interpelado, han surgido diversas preguntas: ¿Cómo llegué hasta aquí? ¿Cómo he llegado a tomar esta forma? ¿Qué me hizo lo que soy hoy? ¿Qué papel ha jugado la cultura, la música y las artes en mi

² Cultura nacida en la década de 1970 en los barrios populares del sur de Nueva York, que aportó a la transformación social cambiando la cultura del pandillismo por la cultura de sus elementos artísticos: *Graffiti, Rap, Breakin (Breakdance) y Tornamesismo*

vida? Muchas de las experiencias vividas tienen que ver con fenómenos sociales mas amplios, que miles de individuos mas o menos contemporáneos en Bogotá y, me atrevo a decir Latinoamérica, también han vivido, los cuales han incidido en su configuración como sujetos, por lo que este estudio si bien se enfoca en lo singular, permite pensar en diversos aspectos de lo colectivo latinoamericano, como oleadas de sucesos que recayeron en las vidas de jóvenes y no tan jóvenes del continente, delimitando caminos, formas y narrativas.

Este trabajo surge entonces como un ejercicio pedagógico que permita responder a esas preguntas a partir de un relato autobiográfico que se propone analizar cómo se ha configurado la subjetividad en ese tránsito vital, reconociendo que relatarse también es formarse. Para ello me enfocaré en un trabajo de reconstrucción de experiencias que han incidido en la formación de aquello que estoy siendo hoy, específicamente cuando me nombro como Artista, gestor y Formador Hiphop. Se plantea entonces aquí al relato como un ejercicio pedagógico, de exploración sobre los modos en que la subjetividad se constituye a través de relaciones intersubjetivas, prácticas culturales, tensiones sociales y decisiones éticas. En este sentido, el trabajo se propone aportar al campo de la pedagogía, desde una lectura situada de la formación como proceso abierto, no lineal, que interconecta todos los ámbitos del sujeto, donde el relato permite identificar momentos de inflexión, silencios significativos y zonas de configuración y transformación.

Comprender la formación desde la narrativa autobiográfica posibilita una mirada crítica sobre el sujeto, no como entidad acabada, sino como devenir en constante producción. Lo que se propone aquí es la construcción de un relato que invite a todo lector a resonar con uno o varios elementos, atreverse a tomar algo para sí, desde cualquier rol de lo pedagógico y/o educativo. Este relato se escribe desde la investigación académica acerca de la vida de un sujeto popular de la ciudad de Bogotá, a quien, el barrio, la calle, la academia, el arte y la cultura, atraviesan de forma singular. Se espera que cualquier fragmento de esta narrativa autobiográfica llegue a ser útil en distintos escenarios educativos, en su sentido más amplio: las aulas de clase, podcast independientes, salas de profesores, escuelas populares, o crews de Hip-Hop; que pueda ser leído como una invitación a aprender, un recurso situado de la Formación.

En este sentido, el relato autobiográfico no es aquí solo un testimonio, sino un dispositivo pedagógico que permite explorar las condiciones de subjetivación de los sujetos populares, habilitando escenarios de reflexión crítica, memoria situada y creación de saber pedagógico desde las márgenes. Como plantea Delory-Momberger (2014), “la narración de sí se convierte en una forma de conocimiento de la experiencia, una experiencia de conocimiento y una práctica de subjetivación” (p. 28), lo que permite pensar la autobiografía no solo como texto, sino como espacio de formación. Así, este trabajo se inscribe en una pedagogía que reconoce la narración como acto ético, estético y político que invita a reconfigurar los modos de habitar la educación.

Este estudio explora la subjetividad de un individuo en un contexto y una época particulares y, a partir de trayectorias formativas no institucionalizadas. Asimismo, asume el relato autobiográfico como herramienta de estudio de las tensiones entre aspectos mas o menos contrapuestos en la trayectoria de los sujetos como estructura/ líneas de fuga, tradición/transformación, individuo/colectividad, a través del estudio de una historia personal situada. Por último, la multiplicidad y complejidad de los entrecruzamientos culturales que revela esta historia de vida nos lleva a tomar en cuenta los estudios sobre Culturas híbridas. La historia de vida aquí narrada, ocurre entre las décadas del 90 y 2020, en el centro del territorio colombiano. Está impregnada de diferentes elementos que se entretajan: Vicisitudes políticas, económicas y sociales de la época, hibridismos y transformaciones culturales, que tienen implicaciones en la constitución de un sujeto. Si estamos de acuerdo en que lo educativo aquí tiene que ver con los procesos de socialización y subjetivación, con esa “necesidad humana” (Runge, 2005) de aprendizaje en tanto ser social, vemos lo educativo estrechamente ligado a la formación de los sujetos y, si comprendemos, además, que “todo lo humano debemos hacerlo pasar por el lenguaje” (Gadamer, 2010, p. 152), el relato biográfico es entonces visto como como una herramienta de estudio privilegiada. Investigar la Educación en este sentido nos lleva a hablar de formación (*Bildung*³), es decir el desarrollo personal, cultural y ético del individuo (Runge y Muñoz, 2012). La narrativa lleva, además, las huellas de la formación de la subjetividad, puesto que, como lo menciona Ricoeur (2006, p. 17), cuando se relata la historia de vida, se hace bajo un marco de interpretación. En este

³ Se refiere a la noción de formación proveniente de la tradición teórica Alemana que revisaremos en detalle mas adelante.

sentido, si la Pedagogía es reflexión sobre la Educación (Runge y Muñoz, 2012), para este estudio, el análisis del relato es un ejercicio pedagógico que permite construir conocimiento sobre el sujeto y el mundo.

1.1 Justificación

[...] se trata ahora de situarse en este punto en donde ya no es posible pensar más al ser humano en términos esencialistas y en donde el recurrir a la historia se vuelve necesario para ver con ojos críticos cómo nos hemos formado (Klaus Runge, 2005).

¿Es Colombia un país sin memoria? Hace mucho tiempo que la materia de historia fue retirada de las clases de las escuelas y colegios en el País⁴. Hoy en día la sociedad colombiana desconoce mucho de su pasado, su comprensión del mismo es difusa o mínima. Son pocos los ejercicios de la memoria que se realizan en el país, la mayoría de ellos a fuerza de no olvidar las tragedias por las que hemos pasado como sociedad: masacres, genocidios, injusticias y más. Hoy, sabemos la importancia de la historia en la comprensión del presente; hablar de cómo nos hemos formado, pasa por los individuos, pero también por los pueblos, pues nuestro día a día se entreteje cada vez más de una forma global.

Anteriormente no importaba mucho lo que pasara en el otro lado del país, menos en el otro lado del mundo, hoy en día esto no es así, y como ejemplo, basta con recordar la pandemia, un fenómeno que inició en China pero que nos llevó a un confinamiento de casi dos años. Retirar la materia de historia de la escuela no solo nos impidió conocerla y discutir sobre ella en nuestros años escolares, sino que generó una cultura ahistórica, un desconocimiento de las relaciones sociales, culturales, políticas y económicas entre pasado, presente y futuro. Estudiar la historia no solo se convierte en un ejercicio de reivindicación, sino en una herramienta esencial para comprender las transformaciones individuales y/o colectivas de los sujetos y su formación en contextos específicos. En este sentido, el presente estudio busca aportar a la construcción de memoria y la comprensión sobre formación de la subjetividad,

⁴ La historia dejó de ser una materia autónoma en las escuelas y colegios de Colombia en 1984, cuando se integró a la asignatura de Ciencias Sociales. Posteriormente, en 1994, la enseñanza de historia fue eliminada del currículo de formación básica durante el gobierno de César Gaviria, lo que significó su desaparición como cátedra independiente

resaltando el papel de la experiencia y el relato, como mecanismos fundamentales para el reconocimiento del ser en su contexto.

Investigar acerca de los procesos de formación es de gran importancia para la educación en Colombia. Es preciso comprender a profundidad los procesos educativos que desbordan en todo sentido a la educación institucionalizada; la formación abarca todos los ámbitos de la vida, desde la experiencia cotidiana hasta las prácticas artísticas y culturales, como el HipHop. Esto conlleva a una mirada de la Educación que tenga en cuenta las condiciones particulares de todo individuo, reivindicando al mismo tiempo el papel de la reflexión pedagógica como objeto legítimo de estudio del campo educativo, en tanto permite analizar cómo se construye el sujeto en relación con sus experiencias, vínculos y contextos; como menciona Dewey, la educación no es preparación para la vida, sino que es la vida misma (1998, p. 15). De esta manera, es preciso indagar por los procesos de formación que configuran la subjetividad, así como sus puntos de inflexión, elementos constitutivos y las relaciones que le afectan en un marco social, cultural, histórico y político. La comprensión amplia y situada de estos aspectos puede aportar a la transformación tanto de la reflexión como de la praxis educativa, que además deben entenderse siempre tan dinámicas como su campo de trabajo: el sujeto y la sociedad. Estudiar la formación de la subjetividad a través del relato se justifica en una investigación en Educación, toda vez que constituye una vía privilegiada para acceder a la comprensión de la complejidad del sujeto contemporáneo, en su tránsito constante por mundos simbólicos, sociales y culturales a los que accede siempre a través de la interpretación lingüística. Este fenómeno, radicalmente humano, es el que permite que hablemos de Educación, entendida no solo como transmisión de saberes, sino como acontecimiento formativo donde se configuran sentidos de vida, identidades y modos de habitar el mundo. El presente trabajo evidencia la interrelación indisoluble entre lo biográfico, lo histórico y lo cultural, mostrando cómo la experiencia vivida, al ser narrada, se transforma en una plataforma desde la cual el sujeto se piensa, se reconstruye y se proyecta. Esta perspectiva enriquece la comprensión del ejercicio educativo, en tanto que amplía los marcos epistemológicos para pensar la formación, no desde modelos abstractos o universales, sino desde trayectorias singulares, situadas y cargadas de sentido.

Así, el relato autobiográfico deviene dispositivo pedagógico en tanto invita a pensar la formación desde la experiencia singular, habilitando una pedagogía más atenta a los recorridos vitales, las marcas culturales y los sentidos subjetivos que configuran a cada educando. Este trabajo propone una forma concreta de intervención educativa: una práctica que no modela ni prescribe, sino que acompaña, sugiere y posibilita la emergencia de relatos propios, devolviendo a la educación su dimensión ética y poética. Tal como señala Larrosa (2003), “formar no es instruir, sino acompañar un proceso de apropiación de sí” (p. 156). En este sentido, el presente relato puede ser leído, compartido o intervenido en diversos escenarios educativos —aulas, talleres, procesos de formación docente o espacios comunitarios— como un punto de partida para pensar la enseñanza como una experiencia situada, relacional y transformadora.

Usar el relato autobiográfico como herramienta de análisis sobre formación, permite encontrar elementos analíticos de diferente magnitud e índole. Consiste en distanciarse del mundo para poder reflexionar sobre él a diferentes escalas. Aspectos culturales, sucesos históricos y relaciones interpersonales son, entre otros, elementos que inciden en la formación de la subjetividad y que el relato autobiográfico permite estudiar. Es fundamental reconocer que la construcción del relato es, en sí misma, una manifestación de la subjetividad, obedeciendo a una interpretación única del mundo y una puesta en sentido de la propia experiencia. En este sentido, este estudio puede contribuir además al entendimiento del relato como una herramienta Educativa situada, que tiene en cuenta la vida misma de los individuos, sus afectos, memorias y orígenes, así como las dinámicas culturales que los atraviesan.

Al interpretar y comprender nuestra historia personal dentro del contexto más amplio de la tradición y la historia, como sugiere H. G. Gadamer, participamos en un proceso formativo que enriquece nuestra autocomprensión y desarrollo personal: “es siempre un pasado el que nos hace decir: he comprendido” (Gadamer, 2010, p. 131). De esta forma, el individuo no solo rememora su pasado, sino que también reflexiona críticamente sobre él, identificando los factores que han dado forma a su identidad. Esto responde a lo que Runge Peña y Muñoz Gaviria (2012) describen como la praxis educativa; un proceso de autoconocimiento y transformación que permite a los sujetos cuestionar y reconstruir sus experiencias. Así, este estudio se justifica como una oportunidad para analizar la formación desde una perspectiva

que reconoce la riqueza de la diversidad cultural y la agencia individual en el desarrollo personal. A través de este relato autobiográfico, se busca aportar a la pedagogía un enfoque que celebre la autoexploración y el análisis crítico como partes fundamentales del proceso educativo. Además, este trabajo permite visibilizar cómo las prácticas culturales, en especial el HipHop, se constituyen en espacios pedagógicos alternativos que influyen en la formación del sujeto y, por tanto, en su aprendizaje dado en contextos específicos.

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

Comprender, a través de un ejercicio analítico de narrativa autobiográfica, cómo se configura la formación de la subjetividad, desde un enfoque hermenéutico-crítico, que analiza las incidencias de aspectos histórico-sociales, culturales y de relaciones intersubjetivas.

1.2.2 Objetivos específicos

- Elaborar un relato Autobiográfico que permita analizar diversos aspectos relacionados con procesos de formación de la subjetividad del autor.
- Analizar los elementos históricos, sociales y temporales que configuran el contexto en el que se desarrolla la historia de vida del sujeto, y cómo estos elementos inciden en su constitución.
- Explorar las prácticas culturales y los lenguajes artísticos que a lo largo de la historia de vida han influido en la formación de subjetividad, reflexionando sobre sus tensiones, flujos e influencias en un claro marco de hibridismo cultural.
- Reflexionar sobre cómo las interacciones con otras personas, grupos y estructuras sociales incidentes en procesos de formación.
- Examinar la integración de los elementos históricos, culturales y personales que hace el autor a través del relato autobiográfico como una forma de narrarse, de materializar una comprensión de sí mismo.

2. REVISIÓN DE ESTUDIOS SOBRE FORMACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD, CULTURA Y RELATO EN LATINOAMÉRICA

Previo al desarrollo teórico, es preciso conocer y discutir sobre los acercamientos que han tenido trabajos anteriores en el campo de la formación subjetiva en relación con las categorías de estudio. Esta revisión documental se basó en estudios situados en Latinoamérica, que abordan la formación de la subjetividad en relación con las categorías de interés: cultura o expresiones culturales y relato autobiográfico. Para ello, se consultaron bases de datos a través del portal de la biblioteca central de la Universidad Pedagógica Nacional, además de herramientas virtuales de acceso libre como Google Scholar y Dialnet. Por último, se revisó la base de datos de Scispace, software especializado en documentos de investigación científica.

Se establecieron criterios de selección que priorizaron estudios con un marco teórico sólido sobre subjetividad y cultura, un enfoque metodológico adecuado para el análisis narrativo y una relevancia directa con el contexto educativo y artístico. Como resultado de la búsqueda, se seleccionaron siete (7) trabajos publicados entre 2018 y 2023, de los cuales tres (3) se publicaron en Argentina, dos (2) en Colombia, uno (1) en Brasil y uno (1) en Chile. La revisión de los documentos seleccionados puede comprenderse desde tres relaciones fundamentales para el presente estudio: formación de subjetividad e hibridismo cultural, formación de subjetividad y experiencias musicales y, narrativas y subjetividad en contextos contemporáneos

2.1 Subjetividad e Hibridismo cultural en Latinoamérica

Iniciamos la revisión de estudios sobre formación subjetiva en relación con el fenómeno de hibridismo cultural con un trabajo realizado por Lady Paola Acevedo Sepúlveda (2018) quien analiza cómo la salsa, como fenómeno cultural, influye en la construcción de la subjetividad y la hibridación cultural. Su estudio, realizado en Soacha, Cundinamarca, se enfoca en grupos sociales de sectores populares, utilizando un enfoque etnográfico. La autora analiza cómo la salsa se puede entender como un fenómeno de hibridación cultural en el contexto de la cultura colombiana, destaca la interacción entre tradiciones autóctonas y elementos foráneos, lo que da lugar a la creación de identidades fluidas y diversas. Según Acevedo Sepúlveda, las

prácticas culturales, como la salsa, permiten la creación de nuevas identidades colectivas a través de la subjetivación de los individuos que participan en ellas, "La salsa se convierte en una forma de acción colectiva y un dispositivo de subjetivación, donde el cuerpo, la memoria y la música se entrelazan para construir nuevas identidades" (Acevedo Sepúlveda, 2018, p. 65).

Este análisis se alinea con otros estudios como el de Sebastián Muñoz-Tapia (2021), que, al estudiar la formación subjetiva de un rapero en Buenos Aires, observa cómo el rap y el hip-hop, como parte de una cultura global, permiten que los individuos del contexto urbano marginalizado reconfiguren su subjetividad. Este autor empleó una metodología cualitativa con enfoque etnográfico; analizó letras de canciones, videoclips, publicaciones en Instagram, realizó entrevistas y observaciones de campo para comprender cómo el artista construye su identidad y se relaciona con su entorno social. Para Muñoz-Tapia, la cultura del rap es un lugar de resistencia donde los sujetos se posicionan en una red cultural global sin dejar de lado sus propias influencias locales, "El rapero no solo se ve a sí mismo como un individuo aislado, sino como parte de una red social y cultural que le permite jugarse su identidad y activarse dentro de una comunidad más amplia" (Muñoz-Tapia, 2021, p. 44).

En ambos estudios, tanto el de Acevedo Sepúlveda como el de Muñoz-Tapia, se observa cómo los sujetos latinoamericanos se subjetivan a través de la hibridación cultural, pero mientras el primero enfatiza una práctica cultural más arraigada a lo local (la salsa), el segundo destaca la influencia de una cultura global (el rap y el hip-hop). Aquí se revela la multiplicidad de expresiones culturales y la capacidad de las culturas locales de negociar con influencias globales, generando identidades híbridas. En el presente estudio, la hibridación cultural será un punto clave de análisis, toda vez que el sujeto se narra en un recorrido cultural amplio a lo largo de su historia de vida, lo que nos pondrá frente a una multiplicidad de aspectos culturales diversos que se hibridan en el sujeto y se manifiestan a través de él. En este sentido y teniendo en cuenta la incidencia de la tecnología en las configuraciones subjetivas, se ha ampliado la perspectiva del horizonte de análisis cultural hacia lo no-corporeo con un tercer estudio.

Anaís Neira Latorre (2023) trabajó sobre la fragmentación del cuerpo en la era digital, se introduce una dimensión diferente de hibridación cultural que se da en el ámbito digital, un espacio donde las identidades se construyen a través de interacciones ciberespaciales, alterando las percepciones del cuerpo y la subjetividad humana. Neira, analizó la representación de la subjetividad en la literatura contemporánea. Para ello, empleó una metodología cualitativa centrada en el análisis literario de las novelas "Un mundo huérfano" de Giuseppe Caputo y "La casa de las conejas" de Laura Ramos. Su estudio se centró en cómo estas obras reflejan la multiplicidad y fragmentación de la identidad en el contexto digital actual. Neira Latorre sostiene que, en la era digital, los cuerpos se fragmentan y las subjetividades se hibridan al interactuar no solo con otros sujetos humanos, sino también con dispositivos tecnológicos, redefiniendo la experiencia subjetiva: "Los sujetos híbridos se configuran a partir de sus relaciones con cuerpos y no-cuerpos, en un proceso de digitalización que transforma la percepción sensible y los afectos humanos en una mutación constante" (Neira Latorre, 2023, p. 105).

Este enfoque agrega una nueva capa a la hibridación cultural, al sugerir que no solo los elementos culturales tradicionales y modernos son los que interactúan, sino también los humanos y los no-humanos, como en la relación con las tecnologías digitales. El presente estudio valora esta revisión, pues comprende la fuerte incidencia de la digitalización en las subjetividades, máxime en el periodo de tiempo en el que transcurre la historia de vida relatada en Colombia, donde los 90 y 2000 representan el establecimiento de una era digital que llegó para quedarse y transformarnos. En este contexto, el presente estudio se inserta en una intersección entre diversas expresiones culturales, las transformaciones propias de la digitalización y la formación subjetiva, considerando cómo las interacciones con el contexto digital y el hibridismo cultural, impactan la formación de la subjetividad, una subjetividad híbrida que se relaciona tanto con lo humano como lo tecnológico.

2.2 El papel de la música en la subjetividad y la identidad

El estudio que aquí se revisa es el análisis de un relato autobiográfico en el que se resaltan las experiencias musicales y su incidencia en la formación de la subjetividad, publicado en 2023 en la Universidad de Caldas, bajo el título de Musicalizar la vida: experiencia musical, afectividad e identidad desde una perspectiva narrativa-autobiográfica, Arboleda Ocampo

explora cómo las experiencias musicales transforman la afectividad y la identidad de los sujetos. Al igual que en el presente estudio, Arboleda Ocampo utiliza la narrativa autobiográfica para analizar cómo las experiencias subjetivas se constituyen no solo a partir de recuerdos personales, sino también en interacción con prácticas culturales colectivas. Arboleda Ocampo resalta que las experiencias musicales actúan como un medio para la reconstrucción de la subjetividad, permitiendo que los sujetos naveguen entre su identidad personal y su pertenencia a un colectivo cultural, "La música se convierte en un medio de expresión que permite dar forma al sujeto de una manera que trasciende lo personal, conectando a los sujetos con experiencias colectivas y afectivas" (Arboleda Ocampo, 2023, p. 72).

Este enfoque refuerza la idea de que la subjetividad no es un proceso aislado, sino que está profundamente influenciada por las prácticas culturales que los sujetos comparten. En el presente estudio, la música y otras prácticas culturales juegan un papel similar, ya que se utilizan como herramientas para explorar cómo las influencias sociales y globales configuran las experiencias personales y viceversa, destacando una tensión constante entre lo colectivo y lo individual en la constitución de los sujetos. Las experiencias culturales y en este caso específico, musicales, pueden ser tan diversas que, el hecho de que Arboleda Ocampo narre su experiencia como instrumentista mientras en el presente estudio toma protagonismo la composición y declamación lírica, marca unas diferencias significativas en la construcción del relato como expresión y huella de la formación subjetiva. El rastro de la subjetividad presente en las letras de canciones de rap dice mucho del sujeto, como lo debe hacer la musicalidad completa, por lo que el relato será enriquecido con una serie de recursos multimedia, links de las canciones y videos nombrados en el relato, que le permitan tener una experiencia más completa y que posibilite una comprensión aún más detallada del sujeto de estudio y sus rastros subjetivos.

2.3 Narrativas y subjetividad en contextos contemporáneos

El uso de la narrativa autobiográfica como herramienta metodológica para comprender la configuración subjetiva, ha sido un tema común en muchos de los estudios revisados. Iniciamos revisando el trabajo de Jonás Bergonzi Martínez (2022) sobre la narrativa autobiográfica en la investigación educativa, que subraya cómo los relatos personales de los

educadores pueden ofrecer una visión única sobre la formación subjetiva dentro de los procesos educativos. En su artículo "Narrativa autobiográfica: Subjetividad y Experiencia en la investigación educativa", publicado en *Entramados*, Vol. 9, N°12, julio-diciembre 2022, reflexiona sobre la construcción del "yo" biográfico en relación con los estudiantes. A través de un relato biográfico narrativo personal, el autor explora cómo las experiencias docentes influyen en la formación subjetiva y cómo estas narrativas pueden enriquecer la investigación educativa. Al centrarse en los relatos de vida de los docentes, Bergonzi Martínez enfatiza la interacción entre el yo biográfico y el contexto educativo, lo que permite entender la subjetividad como un proceso dinámico y transformador: "La narrativa autobiográfica permite a los sujetos reflexionar sobre las tensiones entre su rol profesional y su vida personal, entendiendo cómo estas se configuran mutuamente en el contexto educativo" (Bergonzi Martínez, 2022, p. 56). Para el presente estudio si bien, el autor es educador y las prácticas formativas están presentes en ciertos fragmentos de su relato, la búsqueda de la formación subjetiva apunta en múltiples direcciones, mayormente relacionadas con la incidencia histórica, temporal y cultural, y cómo estas se reflejan en la autocomprensión del sujeto en relación con su profesión docente.

Por otro lado, Rego (2022) en su análisis de la perspectiva vigotskiana, resalta que las narrativas autobiográficas no solo reflejan la vida de los sujetos, sino que también permiten comprender cómo las circunstancias sociales y culturales influyen en su subjetivación. Teresa Cristina Rego ´traza una ruta cualitativa centrada en el análisis de narrativas autobiográficas, específicamente los memoriales académicos de docentes universitarios. Estos memoriales, que relatan trayectorias profesionales e intelectuales, fueron analizados para explorar la construcción de la subjetividad y la identidad profesional en el ámbito educativo. La investigación se fundamentó en la psicología histórico-cultural de Lev Vygotsky, enfocándose en cómo la memoria, el lenguaje y las circunstancias histórico-culturales influyen en la formación de los sujetos. Según Rego, las narrativas autobiográficas son una herramienta valiosa para explorar las relaciones de poder y los factores históricos que contribuyen a la formación de la identidad: "La autobiografía es una ventana que permite observar cómo las circunstancias sociales y culturales modelan la subjetividad, haciendo de la narración un acto de resignificación constante" (Rego, 2022, p. 30).

Como vemos, ambos estudios coinciden en que las narrativas autobiográficas sirven como una clave para comprender la formación subjetiva través de los contextos sociales, sin embargo, el estudio de Rego está más centrado en los procesos históricos y culturales que influyen en el sujeto, mientras que Bergonzi Martínez hace hincapié en la dinámica educativa y la reflexión crítica de los sujetos dentro de ese contexto.

Otro aporte significativo a esta discusión es el trabajo de Sandra Mischia (2020), que explora la relación entre formación y narrativa a través de la escritura autobiográfica en el contexto educativo. En su artículo "Formación y Narrativa. Núcleos de sentido a partir del recorrido autobiográfico" (2020), Mischia explora la relación entre formación y narrativa mediante la escritura autobiográfica en el ámbito educativo. A partir de su experiencia como tutora en el Doctorado en Educación de la Universidad Nacional de Rosario, reconstruye un escrito autobiográfico estructurado como memoria de formación. Este proceso se centra en identificar núcleos de sentido que revelan trayectos de formación como trayectos biográficos, escritura polifónica y el concepto de una pedagogía porosa.

Mischia señala que los relatos autobiográficos no solo funcionan como un recurso para conocer el pasado, sino también como un medio para reconfigurar el presente y el futuro de los sujetos. La escritura autobiográfica se convierte en un espacio donde los docentes y otros individuos pueden confrontar y resignificar sus trayectorias personales y profesionales: "La narrativa autobiográfica es una herramienta crucial para la reflexión y la resignificación de la experiencia, permitiendo que los sujetos reconstruyan su identidad desde una perspectiva dialógica y en constante transformación" (Mischia, 2020, p. 70). Aunque el trabajo de Mischia no aborda específicamente la formación de la subjetividad, si permite hablar sobre la utilidad del relato autobiográfico en la reconfiguración de la experiencia, es decir, que valida la idea de que el ejercicio autobiográfico es un ejercicio formativo en sí mismo. El trabajo de Mischia se conecta con el presente estudio al subrayar cómo los relatos autobiográficos permiten explorar la tensión entre lo personal y lo colectivo en la formación subjetiva, particularmente en el contexto de las prácticas profesionales y educativas, aunque en nuestro caso no se limitan a la educación en el aula.

2.4 Relación dialógica

Los estudios revisados muestran cómo la subjetividad en América Latina se configura a través de un proceso híbrido, que involucra tanto la interacción con las prácticas culturales colectivas como con las condiciones sociales. En todos estos enfoques, se reconoce la tensión constante entre lo individual y lo colectivo en los procesos de configuración de los sujetos. Esta tensión se refleja en el presente estudio, que explora, a través de narrativas autobiográficas, cómo se da la formación subjetiva en este proceso de flujos y tensiones entre lo individual y lo colectivo, en un cambiante contexto de hibridismo cultural. El presente estudio explora la constitución de una subjetividad híbrida, influenciada por las dinámicas históricas, sociales y culturales tanto globales como locales y como esta se expresa a través de la narrativa autobiográfica.

3. REFERENTES TEÓRICOS

[...]lo que está en juego ahora es la pregunta por “los seres humanos y por sus modos particulares de formarse, es decir, de subjetivarse, de socializarse, de culturizarse, de devenir seres humanos” (Runge Peña, 2005).

[...] el espacio teórico de la narrativa, un espacio donde cobran relevancia los sujetos y sus interacciones, las tramas del discurso social, los pequeños y grandes relatos, la temporalidad, las biografías, las identidades, y donde el impacto de los cambios sociales y la comunicación global en el campo de la educación y el lugar de la educación en esos cambios adquiere una importancia inusitada (Arfuch, 2008, p. 132).

La elaboración de un relato autobiográfico se asume en este estudio, como un ejercicio reflexivo, una labor pedagógica sobre la formación subjetiva del autor, es decir, lo que éste ha venido siendo como sujeto a lo largo de su experiencia de vida, específicamente, esa faceta en la que se asume como Artista del rap y gestor cultural HipHop; una revisión de aquellos aspectos sociales, históricos y culturales que han incidido en esos modos particulares de formación. Esto se sustenta en la comprensión del ser humano como ente inacabado, en

proceso indetenible de constitución subjetiva (Deleuze, 1980⁵), un proceso de formación permanente cuyo escenario de aprendizaje es el mundo de la vida (Dewey, 1998) , en el flujo de ida y vuelta entre la interioridad y exterioridad de cada individuo.

Es cierto que el ser humano ingresa al mundo social bajo unas condiciones ya dadas, es decir, un contexto particular de una época (Heidegger 1927⁶), un lugar geopolítico (Fanon, 1961) y en un grupo social con características específicas (Bourdieu, 1979), como un partido de fútbol en que las reglas, el tiempo de juego, el equipo y el resultado ya están allí y condicionan de alguna manera al jugador y sus posibilidades al entrar en el campo; “La realidad de la vida se presenta ya objetivada, es decir, constituida y definida por un orden de objetos que han sido designados como objetos antes de que yo apareciera en escena”, (Giraldo, 2011. p. 70.). Deleuze (2004) menciona también esta condición del sujeto, que no puede existir de manera aislada o independiente; siempre conectado con un "orden establecido de sujeción" (p. 85). Esto implica que la formación de la subjetividad está estrechamente ligada a las estructuras de poder y dinámicas sociales que regulan la vida de los individuos, profundamente imbricada con relaciones de poder, normas sociales y expectativas culturales, que constriñen lo que es posible y permitido dentro de una sociedad.

En esta misma perspectiva Deleuziana, existen sin embargo, líneas de fuga, que nacen del deseo y que se encuentran presentes en el sujeto, esperando el momento oportuno para manifestarse. Estas líneas, aunque pueden ser silenciadas por las estructuras de poder, siempre buscan escapar de los límites establecidos, alterando la realidad y llevando al sujeto hacia nuevas formas de ser y de actuar. Dichas líneas de fuga, “no consisten nunca en huir del mundo, sino más bien en hacer que ese mundo huya” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 12). El deseo juega en esta perspectiva un papel importante, al ser la fuerza que impulsa al individuo hacia la línea de fuga y, por tanto, a una transformación de la realidad en la que se inscribe.

La Formación del sujeto, así como cualquier ejercicio de comprensión acerca del mismo, sucede siempre a través del lenguaje, esto bajo la comprensión de la perspectiva Lacaniana que nos dice que el sujeto existe sólo en el lenguaje (Lacan, 1966). El sujeto se hace visible

⁵ Haciendo referencia a la primera edición del libro *Mil mesetas*, en adelante, 2004, por su versión consultada.

⁶ En adelante 2006, por la versión citada.

a través de la biografización y, de hecho, toda enunciación del sujeto se hace bajo las bases de una identidad siempre narrada (Ricoeur, 1996). El relato autobiográfico es una interpretación expresada por los sujetos, una puesta de sentido dada a partir de un ejercicio de doble referenciación: yo/otro , así como yo pasado, presente y futuro, y que implica un proceso de configuración de una subjetividad develada en el lenguaje (Gadamer, 1991), de una comunicación constante que evidencia identificaciones y desidentificaciones. Con lo anterior, es posible afirmar que el sujeto da sentido a su vida en la narrativa; cada suceso se vuelve inteligible y comunicable cuando se sedimenta en símbolos lingüísticos, en donde toman sentido aspectos como la fragmentación del tiempo en un pasado, presente y futuro y la dualidad yo/otro (Ricoeur, 1999). La narrativa es práctica humana fundamental, cuyo análisis, en este estudio, en lugar de ir en busca de una certeza comprobable de los hechos, apunta a comprender los modos en que los individuos narran e interpretan tales hechos desde su lugar en el mundo (Arfuch, 2002). En este sentido, se comprende que la experiencia forma al sujeto, esta, entendida como vivencia narrada, proceso que implica un ejercicio de memoria, reflexión e interpretación de la vivencia, una elaboración interna que luego es verbalizarla.

A continuación se hará un desarrollo profundo del marco teórico del presente estudio. Se abordan las categorías clave: sujeto, formación, experiencia, cultura y narrativa. Estas categorías han evolucionado y se han desarrollado en diferentes formas a lo largo de la historia del pensamiento occidental, reflejando los cambios en la comprensión del ser humano y su relación con el mundo. Estas categorías merecen una revisión de su desarrollo histórico que nos permita delimitar cómo cada uno de ellos es comprendido en el presente estudio, así como la descripción de las relaciones existentes entre estos y el para que.

3.1 Formación

Es preciso hacer primero una precisión frente a las nociones de Educación y formación que, si bien están en estrecha relación, sin embargo, es posible diferenciarlas. Se entienden estas como prácticas sociales profundamente ligadas a la dinámica humana y al desarrollo social

[...] praxis que dan cuenta de la socialización y formación de los individuos en crecimiento (Klaus Runge y Muñoz Gaviria, 2012), fundamentada en los presupuestos de ex-centricidad⁷ (Plessner) -formabilidad⁸ (Herbart, 1923), cuestiones que implican una condición inherente de aprendizaje en el ser humano. Es gracias a este carácter inherente que se puede “crear, recrear, producir y reproducir la sociedad y la cultura, y que se pueden llevar a cabo los procesos de internalización, individuación, socialización, subjetivación y aculturación —y de educación” (Klaus Runge, 2005, p. 5). En este sentido, Podemos empezar a definir el termino *formación*, el cual se puede concebir como el acto humano de ejercer, naturalmente, su carácter formable y ex-céntrico y que se diferencia del término educación, donde el carácter “natural” se emplaza por uno “intencional”, es decir, y como lo menciona Vierhaus (2002, p. 11), mientras “la educación alude a un hacer con una meta dirigida sobre el otro y para otro, la formación se entiende como contenido o resultado de la educación o del propio desarrollo”. Kant también aporta a esta distinción cuando plantea que la educación es el proceso mediante el cual se guía al ser humano hacia su plena autonomía, pero la formación es el desarrollo integral de sus capacidades racionales y morales, proceso que solo es posible en el marco de la libertad (Kant, 1803, en Vierhaus, 2002). Para él, la formación es el medio a través del cual el individuo accede a la Ilustración, entendida como la emancipación de la tutela impuesta por la ignorancia y la autoridad. De esta manera, la formación se entiende como transformación de algún aspecto del ser, una modificación en su estructura como producto del aprendizaje que se da en el propio acto de vivir la vida, sea en la escuela, la familia, el barrio, la televisión o cualquier otro contexto social.

Si bien nos enfocaremos en adelante en el concepto de formación, en algunos casos nos referimos a educación/formación, puesto que su imbricada relación se mantuvo en las discusiones y aportes teóricos a lo largo de la historia ya que cuando se habla de Educación se está aludiendo de manera colateral a la formación como resultado de ésta. Estudiamos la

⁷ Plessner establece una particularidad crucial en la posicionalidad de los seres humanos que lo distancia del mundo animal; los humanos poseen una "posicionalidad excéntrica", lo que significa que pueden observarse a sí mismos desde fuera, además de reflexionar sobre su propia existencia y su relación con el entorno. Esta capacidad de reflexividad es una característica definitoria de la condición humana (Plessner, 1975, en Alvear, 2020).

⁸ Herbart introdujo el término "Bildsamkeit" para describir la cualidad inherente del ser humano que le permite ser formado. Herbart afirmaba que "si el ser humano no fuera formable, la educación no lograría ningún tipo de efecto y carecería de sentido" (Herbart, 1923, p. 8).

noción de formación proveniente del término alemán "*Bildung*" en el siglo XVIII, no sin antes reconocer que hubo un primer concepto de formación con la idea griega de *paideia*, que abarcaba la educación y el desarrollo integral del individuo y, según Vilanou (2001, p.3), inspiraría el posterior desarrollo de la noción alemana *Bildung*. Vierhaus (2002) también insinúa esto cuando dice que “fueron los griegos paradigma de toda formación” (p. 14).

Conrad Vilanou (2001, p.3) describe la *paideia* griega como un "proceso educativo que encamina a los hombres hacia la virtud (areté) entendida como sinónimo de excelencia humana". Para Conrad, este ideal, fundamentado en las virtudes morales y espirituales que promueven la dignidad del ser humano, se evidencia en la obra de Homero, quien sentó las bases del humanismo europeo. En este contexto, los filósofos Sócrates y Platón incorporaron el ideal de virtud y racionalidad, con Platón proponiendo que la educación debía extenderse a toda la comunidad para formar ciudadanos íntegros: "la ley es esencialmente *paideia*" (Jaeger, 1953, en Vilanou, 2001, p. 3). La *paideia* griega, orientada hacia la excelencia y la virtud, sienta las bases del humanismo occidental, enfatizando la armonía y el desarrollo moral y espiritual. En este sentido, Kant también enfatiza que la formación no solo debe ocuparse del conocimiento teórico, sino que debe integrar la formación moral, puesto que un ser humano solo alcanza su plena humanidad cuando desarrolla su capacidad de juicio y su sentido de deber (Kant, 1798).

El término *Bildung* emerge en el neohumanismo del siglo XVIII donde se asocia con el hombre y sus modos de ser, en un carácter religioso, ético y de comportamiento, una perspectiva influenciada por el pietismo⁹, que promovía la actividad práctica de la formación y la importancia de la reflexión personal. La formación se vinculaba también a la formación de los afectos y la razón, y se empleó, además, este término en otros ámbitos fuera de las ciencias sociales, como la formación orgánica y mecánica de los elementos. En la segunda mitad del siglo XVIII el término formación se consolidó como un término pedagógico, significando un cambio en la concepción de la educación. Johann Gottfried Herder, un pensador clave de esta época, afirmó que "la formación es un efecto vivo del enseñar y del

⁹ Movimiento religioso protestante surgido en Alemania durante el siglo XVII, como una reacción al formalismo y el intelectualismo que habían permeado las iglesias. Como Jay lo muestra (2009) Al promover una educación centrada en el desarrollo integral del individuo, los pietistas sentaron las bases para una pedagogía humanista y orientada al individuo.

formarse, no solo del hombre individual, sino de todo el pueblo y la humanidad" (en Vierhaus, 2002, p. 17). Esta visión destaca la interconexión entre la formación individual y el desarrollo cultural colectivo. Por otro lado, Goethe nos dice que "todo lo que nos toca deja huella y todo contribuye imperceptiblemente a nuestra formación" (p. 17). De esta forma Goethe da importancia a la voluntad de la formación, más señala las condiciones externas, sobre todo sociales. El concepto de formación ha evolucionado a lo largo de la historia y su relación con el objeto de investigación del presente trabajo se encuentra en el vínculo entre formación y subjetivación. A partir de las concepciones de *Bildung*, paideia, Kant y la noción de formación en la modernidad, se evidencia que el proceso formativo no solo se da en instituciones educativas formales, sino en contextos diversos de la vida. La subjetividad se configura a través de experiencias formativas que no necesariamente responden a un modelo de educación tradicional, sino que emergen de la interacción entre el individuo y su entorno sociocultural.

Ya en el siglo XIX, el concepto de formación se expandió y diversificó. Surge entonces, una discrepancia entre la concepción clásica-idealista de la formación y la concepción burguesa, por lo que emerge la pregunta: ¿en qué medida (en la educación/formación), la plenitud del individuo sacrifica su utilidad? El pedagogo y Teólogo Alemán Peter Villaume, buscó dar respuesta arguyendo que la utilidad del individuo es la misma utilidad del Estado, mientras el Suizo Heinrich Pestalozzi, al contrario, sometió la educación estamental a la meta de la formación humana. Wilhelm Von Humboldt, propuso que los esfuerzos educativos (que terminan repercutiendo en la formación) debían orientarse hacia la libertad del individuo, permitiéndole probarse a sí mismo y contribuir al mejoramiento del Estado. Para Humboldt, la educación/formación debía ser "un medio para alcanzar la libertad, donde el individuo se ponga a prueba y, a su vez, ponga a prueba la constitución del estado" (Vierhaus, 2002. p.21).

Este enfoque humanista se convirtió en un pilar de la educación alemana, donde el estudio de la literatura clásica y la filosofía eran considerados fundamentales para alcanzar un alto grado de formación. La Revolución Francesa marcó un hito en la evolución del concepto de formación, estableciendo nuevas tendencias en la educación nacional. Se identificaron cuatro tendencias: el interés social de los hombres cultos, la institucionalización de planes educativos, la esperanza de alcanzar objetivos políticos mediante la educación y el interés

del gobierno en formar ciudadanos patriotas y obedientes. Johann Gottlieb Fichte (1794, en Vierhaus, 2002, p. 28), en este contexto, afirmó que la salvación descansaba en la formación de una nueva autoconsciencia de los hombres, develando la necesidad de una educación que transformara la conciencia social y política, alineando la formación con los ideales de la Ilustración.

Durante el siglo XIX, fueron varios los desarrollos de la noción de formación, desde la educación, Froebel tomó en cuenta la teoría de “formación integral del niño” de Pestalozzi e introdujo el termino Jardín de infancia (*Kindergarten*) como un espacio pensado para dicho Desarrollo integral. Desde las ciencias sociales, Augusto Comte puso las bases de un estudio sistemático de la Sociedad centrándose en comprender la formación, desarrollo y transformación de las sociedades. Considerado el padre de la sociología, llevó el concepto de formación al estudio de las subjetividades colectivas. Posterior a ello, aparece en 1967 “El Capital” de Carl Marx, donde también se emplea el término de formación, en este caso formación social. Marx se sitúa desde una perspectiva economicista-materialista, desde donde busca mostrar como las relaciones de producción y lucha de clases tienen que ver con la estructura y el desarrollo de las sociedades. A finales de este siglo, desde la psicología y la filosofía, Hegel (1807¹⁰), influyó en el concepto de formación con su filosofía del espíritu (*Geist*). Hegel argumentaba que la formación individual y social está ligada al desarrollo del espíritu absoluto a través de la historia y la cultura.

En el siglo XX Michel Foucault introdujo la noción de "gubernamentalidad", que explora cómo las prácticas educativas y formativas están ligadas a estructuras de poder y control social. Según Foucault, "la formación no es solo un proceso educativo, sino un mecanismo a través del cual se construyen identidades y se ejerce control social" (1979, en Vierhaus, 2002). Su análisis destaca cómo las instituciones educativas no solo transmiten conocimientos, sino que también moldean la subjetividad de los individuos en función de las dinámicas de poder presentes en la sociedad. Gilles Deleuze, en su obra *Diferencia y repetición* (1968)¹¹, por su parte, ofrece una perspectiva innovadora sobre sujeto y formación. Argumenta que el sujeto no es una entidad fija, sino un proceso dinámico de individuación

¹⁰ En este documento 2015, por la edición consultada.

¹¹ En este documento, 2002, por la edición consultada.

que se desarrolla a través de relaciones y experiencias. Deleuze (2002) sostiene que el sujeto emerge no a partir de una esencia preexistente, sino a través de un proceso de individuación que se produce en un contexto de diferencias. Esta visión desafía las nociones tradicionales de identidad, sugiriendo que el sujeto está en constante devenir, afectado por las experiencias y relaciones que lo rodean.

Hasta la perspectiva de Deleuze, las posturas sobre formación, si bien analizaron un amplio conjunto de aspectos como la formación como grupo social, la formación integral y la formación del espíritu, todas parecieran comprender este proceso de manera lineal. El concepto de devenir como un evento continuo, como multiplicidad dinámica que escapa a las categorías fijas, generó una desestabilización del sujeto en la que su formación ya no puede verse como un camino al cumplimiento de una finalidad. Con todo lo anterior, podemos decir que la formación es un proceso de individuación, un efecto de la puesta en acción del ser y de su conciencia de sí en el mundo, que inevitablemente le conduce a su socialización, a su subjetivación. La formación subjetiva se manifiesta en el acto de decidir, de reflexionar sobre uno mismo y actuar de manera consciente y ética en el mundo social. Así, la conexión entre la formación y el objeto de estudio del presente trabajo radica en la comprensión del proceso formativo como un fenómeno en constante construcción, donde la experiencia subjetiva y la práctica cultural, se convierten en ejes centrales de la subjetivación.

Surgen entonces, una serie de preguntas que pueden orientar la búsqueda de matices de la formación a través del relato autobiográfico: ¿En qué momentos del relato se evidencia la necesidad de hacer toma de decisiones?, ¿En qué partes del relato se evidencian reflexiones que aluden a la subjetividad? ¿Qué transformaciones de aspectos subjetivos se transforman a lo largo de la historia de vida y como se da ese proceso? La pedagogía entonces como ese componente reflexivo sobre la educación, permite visibilizar y problematizar las tensiones inherentes al proceso de formación, de manera que la reflexión hecha desde la misma escritura del relato puede dar cuenta del sujeto y su constitución. Finalmente, el resultado de la formación es entonces el sujeto, puesto que la formación sucede de manera única a cada ser. La formación aludida aquí es entonces Formación subjetiva, despliegue de nuestro ser en el mundo que nos va dando una forma, esa y no otra, lugar del surgimiento del sujeto.

3.2 Sujeto y subjetividad

El sujeto emerge, entonces, del ser, en el momento en que entra en juego con el mundo y la otredad (lo social) a partir de la acción de dar sentido al mundo y autoreferenciarse en él. Pero vemos la evolución de esta noción a partir de un ejercicio de reconstrucción histórica, mediante la revisión de dos trabajos: *Yo es otro*, de Maffesoli (2004), y *La subjetividad en una perspectiva cultural-histórica*, de González Rey (2013). Maffesoli, en dicha obra, identifica un proceso histórico de lo que denomina "la invención del individuo", que ubica en el siglo XVIII, donde se entrelazan tres configuraciones del imaginario social: la separación, el ideal de perfección y el sustancialismo. La separación se refiere a la tendencia logocéntrica del ser humano a categorizar y jerarquizar, lo que da lugar a un pensamiento privado. El ideal de perfección, por su parte, está vinculado a la búsqueda de la salvación religiosa y a la educación, que promueve la idea de que el individuo puede alcanzar una perfección personal. Finalmente, el sustancialismo se relaciona con la concepción de un ser trascendente que se manifiesta en diversas entidades, como el individuo o el Estado-Nación. Estos imaginarios fundamentan la noción de individuo autónomo, que se consolida con la formulación cartesiana "pienso, luego existo" (Descartes, citado en Maffesoli, 2004, p. 4), estableciendo un modelo de racionalización y dominación que ha marcado el pensamiento occidental.

González Rey (2013), por su parte, aporta una crítica contemporánea al señalar una exclusión del sujeto en el pensamiento moderno, especialmente a partir de la década de 1970, cuando se da lo que él denomina "la muerte del sujeto". Esta exclusión se ha visto reforzada por enfoques estructuralistas y posestructuralistas que han ignorado las contribuciones de la psicología cultural-histórica, particularmente las formulaciones de Lev Vygotsky. González Rey destaca que, a pesar de que Vygotsky introdujo conceptos clave como la mediación semiótica y el carácter social de las funciones psíquicas, su enfoque fue desviado hacia un modelo cognitivo que desatendió la dimensión subjetiva y emocional de la experiencia humana. Esto, menciona González Rey, ha llevado a una comprensión limitada de la

subjetividad, que debería incluir las dinámicas de lo cognitivo y lo afectivo, así como la importancia de la fantasía y la imaginación.

La formación del sujeto, desde esta perspectiva, es un proceso que se desarrolla en el contexto de las producciones culturales y sociales. El racionalismo moderno, centrado en el cogito cartesiano (Descartes, citado en Maffesoli, 2004, p. 4) y la conciencia, no logró ofrecer una concepción adecuada de la subjetividad. En cambio, la relación entre el sujeto y el mundo se entiende como una reciprocidad dinámica. Los estudios de poder de Foucault (1975) revelan que el sujeto está sometido a relaciones de control y dependencia, pero también está atado a su propia identidad a través de la conciencia. En *Historia de la sexualidad*, Foucault afirma que "el individuo es un efecto del poder, y al mismo tiempo, es también algo que atraviesa el poder, que se descompone y recompone en sus mecanismos" (Foucault, 1975, p. 114). Esta dualidad sugiere que el sujeto es el resultado de interacciones complejas con diversas alteridades, lo que reitera que el sujeto no es una entidad fija, sino que se encuentra en un proceso constante de transformación. Desde esta perspectiva, el estudio del relato autobiográfico permite identificar los momentos en los que el sujeto se constituye en relación con el poder y la cultura, revelando los desplazamientos y reconstrucciones de su identidad. Es importante señalar que estas concepciones enfatizan las tensiones y discontinuidades en la formación del sujeto.

Históricamente, la filosofía antigua sentó las bases para la comprensión del sujeto. Platón y Aristóteles ofrecieron visiones complementarias: mientras Platón enfatizaba el conocimiento ideal, Aristóteles se centraba en la experiencia sensorial. Con la llegada de la Edad Media, San Agustín introdujo la idea del "yo" consciente, destacando la importancia de la introspección en la construcción de la subjetividad. En el Renacimiento, la formulación cartesiana "pienso, luego existo" (Descartes, citado en Maffesoli, 2004, p.4) estableció el pensamiento como fundamento del sujeto, afirmando que la duda es el principio de la sabiduría. Sin embargo, Kant (1781/2003) desafió esta visión al argumentar que el conocimiento está mediado por las estructuras a priori del sujeto, lo que implica que lo subjetivo es esencial para la producción del conocimiento. Esta concepción kantiana es clave para el presente estudio, ya que subraya la importancia de las estructuras previas en la manera

en que el sujeto autobiográfico interpreta su experiencia, integrando elementos culturales, sociales y personales en su narración.

El siglo XIX trajo consigo la industrialización y nuevas dinámicas sociales que impactaron profundamente la concepción del sujeto. Hegel (2015) propuso una visión del sujeto como un ser en desarrollo, cuya identidad se constituye dialécticamente en la relación entre individuo y sociedad, especialmente a través del reconocimiento mutuo. Posteriormente, la psicología inauguró un desplazamiento más radical: Freud (1932¹²) introdujo la idea de subjetividad como un espacio de tensiones inconscientes, en donde coexisten deseos y conflictos irreconciliables. Así, Freud afirmaba que "el yo no es el amo en su propia casa" (Freud, 1973, p. 83), desafiando la noción ilustrada de un sujeto plenamente racional y soberano.

El siglo XX marcó un cambio radical con el surgimiento del estructuralismo, donde autores como Saussure (1916/2007) y Lévi-Strauss (1962/1964) argumentaron que el sujeto es una construcción social mediada por sistemas de signos. Saussure sostenía que "en lengua no hay más que diferencias" (Saussure, 1916/2007, p. 115), lo que cuestiona la idea de un sujeto autónomo. En complemento, el posestructuralismo, representado por Foucault, enfatiza que el sujeto es un efecto de poder, una construcción histórica influenciada por relaciones de poder y conocimiento. Este planteamiento resuena con la idea de que la narrativa en un relato autobiográfico no es una construcción aislada, sino un efecto de los discursos y estructuras que lo atraviesan, configurando su identidad en relación con su contexto.

El feminismo también ha aportado a esta discusión y se considera importante mencionarlo. Autoras como Simone de Beauvoir (1949, en Braidotti, 2004) y Judith Butler (1990, en Braidotti, 2004) han analizado cómo las construcciones de género afectan la subjetividad. De Beauvoir, en *El segundo sexo*, argumenta que "no se nace mujer, se llega a serlo", subrayando que la subjetividad femenina es una construcción social. Butler, en *El género en disputa* (1990¹³), introduce la idea de la performatividad de género, sugiriendo que "el género es una serie de actos que se repiten", contribuyendo así a la constitución del sujeto.

¹² En adelante 1973, por la edición consultada.

¹³ En adelante 2001, debido a la edición revisada.

Sin embargo, no todos los enfoques confluyen en los mismos supuestos sobre el sujeto. Gilles Deleuze (2002) ofrece una visión innovadora y en cierta disonancia con perspectivas como la de Bourdieu. Deleuze considera la subjetividad como un proceso en constante flujo: "el ser no es el ente ni la explicación del ente [...] siempre está en proceso de afectar y ser afectado" (Deleuze, 2002, en Craia, 2013). Esto implica una indeterminación última del ente, y desafía las nociones tradicionales de identidad fija, sugiriendo que el sujeto es devenir, no esencia; se forma en el flujo de diferencias. A diferencia de Deleuze, en el ámbito de las ciencias sociales, Pierre Bourdieu (1989, en Aedo, 2014) ofrece una perspectiva donde el sujeto está modelado por disposiciones estructurales estables, a través de su concepto de "habitus", entendido como "un sistema de disposiciones duraderas y transferibles" (p. 60). Bourdieu describe cómo el sujeto se estructura mediante el habitus y las relaciones de campo, revelando las condiciones sociales que configuran prácticas, percepciones y posibilidades.

Más que verlos como posiciones opuestas, es posible interpretarlos como enfoques que iluminan distintos aspectos del proceso formativo: Bourdieu permite comprender cómo las estructuras sociales configuran disposiciones duraderas que encarnamos sin plena conciencia, mientras que Deleuze abre la posibilidad de pensar la subjetividad como apertura, fuga o invención desde lo menor, lo afectivo o lo impensado. En este punto, Jacques Rancière (1995), en su obra *El desacuerdo*, introduce una concepción profundamente política de la subjetivación, entendida como el acto por el cual un sujeto irrumpe en el orden establecido —el "reparto de lo sensible"—, desplazando su posición de invisibilidad o exclusión para hacerse oír, ver y contar. Esta subjetivación ocurre en el gesto concreto en el que alguien sin parte se atribuye una parte, produciendo una reconfiguración del campo social y simbólico. Desde esta perspectiva, Rancière, quién fuera ligeramente posterior y tomara aspectos tanto de la perspectiva Bourdieana como de la Deleuziana, puede leerse como una posición intermedia: reconoce que el sujeto está históricamente condicionado, pero enfatiza que hay actos disruptivos —estéticos, políticos, discursivos— mediante los cuales el sujeto se desmarca de las asignaciones normativas y crea nuevas formas de visibilidad.

El sujeto, entonces, no solo se forma en la interiorización de estructuras, ni exclusivamente en líneas de fuga intensas o abstractas, sino también en esos momentos en que un sujeto se enuncia allí donde no se le esperaba, generando una redistribución del sentido, del lugar y del lenguaje. Este gesto no requiere necesariamente una transformación estructural global, pero sí produce desplazamientos subjetivos y colectivos que constituyen un campo político y educativo de enorme potencia. Con todo lo anterior se entiende la formación del sujeto inscrita en contextos sociales específicos que le inciden, al tiempo que, dentro de dichos contextos, este está dotado de una capacidad de actuar con cierta autonomía para la transformación de sí mismo y de su entorno y que, con todo esto, se encuentra inmerso en un flujo aun mayor, una indeterminación última que sostiene al ser y que le posibilitará siempre líneas de fuga inesperadas, lo que advierte gran complejidad en los procesos de formación subjetiva.

El sujeto se desarrolla en relación con los espacios y tiempos en los que se desenvuelve. Como señala Hall (1997, citado en Carranza, 2017), es imprescindible analizar al sujeto "situado tanto histórica como culturalmente, en un contexto concreto en el que se desarrolla, interactúa, resuelve conflictos, encamina sus demandas y reproduce o crea nuevas formas de expresarse y relacionarse" (p. 47). Este análisis implica un estudio de la época y de cómo los procesos y dispositivos sociales y culturales configuran la subjetividad a través de la experiencia de sí. Al reconocer al sujeto en un contexto socio-histórico, se permite una comprensión de su formación subjetiva y de cómo esta ha sido delimitada por su entorno. Indagar en la formación subjetiva a través de la experiencia de vida revela la necesidad de estudiar los procesos de socialización primaria y secundaria, que son fundamentales en los primeros años de vida. Según Berger y Luckman, el nexa afectivo en esta etapa permite al niño identificarse con los significados que circulan en su entorno, dejando una huella profunda en su conciencia subjetiva. De igual manera, Gadamer (2000, p. 12-13) relaciona el aprendizaje del habla, en los primeros años de vida, con la disposición humana hacia su educación, su sentido en el mundo social.

Con lo anterior, este estudio comprenderá la subjetividad como campo dinámico en lugar de un estado ya definido del sujeto, no hay un individuo humano terminado si no que, este se va dando forma a sí mismo, partiendo de un mundo socio-histórico, temporal y cultural ya dado,

pero en claro Devenir, configurándose a través de su experiencia en el mundo. En palabras de Rueda (2014, p.6) “no hay estados puros, ni esenciales, hay procesos y vínculos que afectan y transforman las subjetividades, donde la historia y el contexto particular de las experiencias subjetivas juega un rol fundamental en su configuración”. El sujeto se encuentra inscrito a un contexto social y cultural, mediado por el lenguaje y las interacciones con otros. En el despliegue subjetivo convergen las percepciones, sentimientos, argumentos, prejuicios, lenguajes, actitudes, memorias, sensaciones e imágenes que nos acompañan y que definen nuestras actuaciones (Giraldo, 2011, p. 71.). El individuo está inevitablemente unido a su exterioridad, se da forma a través de su experiencia singular con dicha exterioridad-mundo, y es en esa relación de tipo social-histórico-cultural donde emerge el sujeto. Con esta comprensión podemos definir nuevas preguntas que orienten el análisis de la formación subjetiva: ¿Cuáles son los diferentes contextos locales, regionales y/o globales en los que se inscribe la historia de vida del sujeto y que le inciden, y de qué manera lo hacen? ¿Qué aspectos culturales caracterizan esos contextos y se ven reflejados en la formación subjetiva? En el marco de esta subjetividad dinámica, las experiencias actúan como el combustible que impulsa la reflexión personal, permitiendo que el sujeto se moldee y reconstruya, así como a su identidad, en respuesta a sus vivencias.

3.3 Experiencia

Si la subjetividad es el lente a través del cual interpretamos nuestras experiencias, éstas tienen que ver con el sinnúmero de vivencias, situaciones, recuerdos, eventos, (etc.) que nos afectan en alguna medida y nos llevan a un ejercicio reflexivo, en una tensión entre la sedimentación y el cambio, la diferencia y la repetición, entre ser quienes éramos o transformarnos (Deleuze en Craia, 2013).

Desde sus raíces etimológicas, la experiencia proviene del latín *experientia*, que denota juicio, prueba o experimento. Este término sugiere una conexión intrínseca con el aprendizaje y la superación de desafíos. Sin embargo, la experiencia no se limita a una mera acumulación de datos o hechos; es un fenómeno que se sitúa en la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada. Martin Jay, en su obra, *Cantos de experiencia* (2009), argumenta que la experiencia debe implicar necesariamente una relación de diferencia o encuentro con la

otredad, lo que implica que para que algo sea considerado experiencia, debe suceder algo nuevo o cambiar en el proceso. Esta noción de experiencia como un punto de encuentro con lo otro resuena con el enfoque fenomenológico, que enfatiza la importancia de la vivencia subjetiva. El Libro de Jay nos muestra un cuidadoso camino de comprensión histórica de la complejización y diversificación de la noción de experiencia la cual se comenta a continuación.

La historia de la experiencia se remonta a la antigüedad, donde filósofos como Platón mostraron desconfianza hacia la misma, considerándola inferior al conocimiento racional. Platón argumentaba que el mundo sensible era engañoso y que la verdadera realidad se encontraba en el mundo de las ideas. En contraste, los sofistas valoraban la experiencia sensorial como un vehículo de conocimiento, enfatizando el uso del lenguaje persuasivo. Aristóteles, aunque menospreciaba la *phronesis* (conocimiento práctico), reconocía la importancia de la experiencia como fuente de sabiduría, vinculándola a la memoria y la particularidad. Este debate sobre la naturaleza de la experiencia se ha mantenido a lo largo de los siglos, reflejando tensiones entre lo racional y lo empírico.

El Renacimiento marcó un punto de inflexión en la valoración de la experiencia, especialmente en el ámbito estético y religioso. San Agustín introdujo la noción de experiencia interior en la tradición occidental, destacando su importancia en la búsqueda de la verdad y la salvación. En el siglo XVIII, la experiencia se convirtió en un medio viable para la teología, donde se consideraba que la experiencia mística podía ser un camino hacia la salvación. Este cambio reflejó un giro significativo en la percepción del individuo y su relación con lo divino, donde la experiencia personal adquiría un valor fundamental. En este contexto, Charles Taylor (en Jay, 2009, p. 34) argumenta que la modernidad comenzó a valorar la experiencia como un criterio normativo, despojando a la religión de su autoridad externa y convirtiéndola en un asunto de vivencia personal.

Posteriormente, Michel de Montaigne en sus Ensayos (1587-88, en Jay, 2009, p. 37-41), se presenta como un pionero en la exploración de la experiencia humanista. Su estilo introspectivo y su escepticismo lo llevan a argumentar que la experiencia es un proceso impredecible que no puede ser reducido a una lógica deductiva. Montaigne sostiene que preferir ser una autoridad sobre sí mismo que sobre otros es fundamental para comprender la

experiencia. Montaigne, “Adoptó la máxima socrática -que se yo- lo cual significaba la incapacidad de refutar como de confirmar muchas creencias” (Jay, 2009, p. 39). Esto refleja una aceptación de las contradicciones inherentes a la experiencia, lo que lo conecta con corrientes fenomenológicas del siglo XX. La muerte, para Montaigne, simboliza los límites de toda experiencia. En este sentido, su enfoque se asemeja al de los fenomenólogos, quienes enfatizan la importancia de la vivencia subjetiva en la construcción del conocimiento.

Unos años después, Francis Bacon, en su obra, *Novum Organum* (1620), propone una visión de la experiencia vinculada al método científico. Para Bacon (Bacon, 1620, citado en Jay, 2009, p. 42-50), la experiencia debe ser verificable y pública, marcando un giro hacia una epistemología que prioriza la observación y la experimentación. Sin embargo, su enfoque fue criticado por desestimar la experiencia interior en favor de datos confirmables, generando un debate sobre la naturaleza de la experiencia y su relación con el conocimiento. Bacon buscó vincular la verdad a la utilidad e integrar la ciencia y la tecnología, transformando la experiencia en un medio para adquirir conocimiento sobre el mundo externo. Esta transformación de la experiencia en un objeto de estudio científico también ha llevado a una despersonalización del sujeto cognoscente, un tema que se explora en profundidad en la obra de Jay.

Más adelante, la discusión sobre experiencia fue desarrollada desde el ámbito de la epistemología; en esta área, John Locke y David Hume representan dos enfoques diferentes sobre la experiencia. Locke (1695, Jay, p. 65-74) sostiene que la experiencia es pasiva y se basa en la percepción sensorial, mientras que Hume enfatiza la naturaleza subjetiva de la experiencia y su relación con las emociones. Hume (1740, en Jay, 2009, p. 74-82), en su obra, *Tratado de la naturaleza Humana*, argumenta que nuestras percepciones son el resultado de impresiones sensoriales, pero también están influenciadas por nuestras emociones y sentimientos. Esta perspectiva sugiere que la experiencia no es solo un proceso cognitivo, sino también un fenómeno emocional y subjetivo. Hume desafía la noción de que la razón es la única guía del conocimiento, sugiriendo que la experiencia emocional es igualmente válida y necesaria para la comprensión.

Algunos años más tarde Emmanuel Kant (1788, en Jay, 2009, p. 82-90) introdujo una nueva dimensión a la noción de experiencia al argumentar que esta es el resultado de la interacción

entre el sujeto y el objeto, mediada por categorías a priori de entendimiento. Para Kant, la experiencia no es simplemente pasiva; implica un proceso activo de organización y categorización. Esta concepción trascendental de la experiencia marca un cambio significativo en la filosofía moderna, desafiando la visión empirista tradicional y abriendo nuevas posibilidades para entender la relación entre el conocimiento y la experiencia. Kant sostiene que la experiencia es el medio a través del cual el sujeto puede conocer el mundo, pero también plantea que este conocimiento está limitado por las estructuras cognitivas del individuo.

Pasaría bastante tiempo para que reviviera la discusión acerca de la experiencia pues, para inicios del siglo XX, autores como Wilhem Dilthey (1905, en Jay, 2009, p. 265-273) y Edward Palmer Thompson, aportaron perspectivas valiosas sobre la forma en que la experiencia se articula en el contexto de la narración biográfica. Dilthey, en su análisis de la experiencia, enfatiza que cada individuo construye su identidad a través de relatos que integran sus vivencias, emociones y reflexiones. La experiencia, desde esta perspectiva, se convierte en un proceso narrativo que no solo refleja la realidad, sino que también la construye. Thompson, por su parte, se centró en la importancia de la experiencia colectiva en la formación de identidades sociales. Su trabajo destacó cómo las narrativas compartidas y las experiencias vividas en comunidad influyen en la construcción de significados y en la forma en que los individuos se relacionan con su entorno.

En este mismo marco de tiempo, pocos años después, John Dewey (1938), aportó a la discusión, argumentando que la filosofía griega había subestimado el valor de la experiencia al oponerla a la razón (Jay, 2009, p. 44). Dewey sostuvo que la experiencia es fundamental en la actividad práctica y en el aprendizaje, proponiendo que el conocimiento se construye a través de la interacción con el entorno. Su enfoque pragmático destaca la importancia de la experiencia en la educación, donde el aprendizaje surge de la resolución de problemas concretos. Dewey critica la separación entre teoría y práctica, abogando por una integración que reconozca la experiencia como un proceso dinámico y contextual. Posteriormente, en su obra, *Democracia y educación* (Dewey, 1998, pp. 74–75), enfatiza que la experiencia no es solo un medio para adquirir conocimiento, sino que también es fundamental para el desarrollo de la personalidad y la ciudadanía. En este sentido, las experiencias fuera de la escuela tienen

la misma relevancia para el sujeto y su formación, pues toda experiencia interpela al sujeto de cara a la vida y al ejercicio de la ciudadanía.

En el siglo XX varios fueron los aportes a la noción de experiencia. Walter Benjamin (1940, p. 365- 390) lo hizo desde una perspectiva estética, analizando cómo la reproducción técnica ha transformado la experiencia del arte. En su trabajo, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin argumenta que la experiencia estética se ha vuelto más accesible, pero también ha perdido su aura, es decir, su singularidad y autenticidad. La modernidad ha alterado la forma en que experimentamos el arte y la cultura, planteando preguntas sobre la autenticidad y el valor de la experiencia en un mundo dominado por la producción y el consumo. Benjamin sugiere que la experiencia estética, al ser cada vez más mediada por la tecnología, enfrenta el riesgo de despojarse de su capacidad para generar una conexión auténtica entre el espectador y la obra.

La crítica al sujeto cartesiano llevó a una reconsideración de una amplia gama de nociones; en el caso de la experiencia como fenómeno social y cultural, pensadores como Georges Bataille (1943, como se citó en Jay, 2009, p. 424) y Roland Barthes (1953, como se citó en Jay, 2009, p. 422) exploraron su papel en la literatura y el arte, sugiriendo que la vivencia no solo constituye un registro individual, sino también una construcción colectiva. La experiencia aparece así como un campo de fuerzas dinámico donde se entrelazan lo discursivo y lo no discursivo, reconociendo la multiplicidad de significados que puede adquirir en diferentes contextos. En este sentido, se convierte en un objeto de estudio complejo que desafía las dicotomías tradicionales entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo individual y lo social. Desde esta perspectiva, el análisis del relato autobiográfico permite identificar cómo las trayectorias personales se entretajan con estructuras colectivas y dinámicas socioculturales más amplias.

De este modo, resulta fundamental examinar en los relatos subjetivos las facetas tanto individuales como colectivas de la experiencia narrada, reconociendo que ciertos acontecimientos trascienden la biografía personal para insertarse en memorias compartidas. Pertenecer a un país, a una cultura juvenil, a una institución educativa o a un grupo familiar convierte determinadas vivencias en símbolos colectivos que, aunque narrados en primera persona, reflejan procesos históricos y sociales. Así, el estudio del relato no solo permite

comprender la configuración de la subjetividad, sino también analizar fenómenos culturales que afectan a las colectividades, estableciendo un vínculo entre la experiencia personal y los procesos sociales.

Michel Foucault (1965, como se citó en Jay, 2009, pp. 446–451) también aportó a esta discusión al explorar la noción de experiencia desde una perspectiva crítica. Para Foucault, las vivencias están moldeadas por relaciones de poder y regímenes discursivos. En obras como *Historia de la sexualidad*, analiza cómo las experiencias del cuerpo y la sexualidad han sido históricamente producidas a través de dispositivos de saber-poder. Además, se interesa por las "experiencias límite": fenómenos que desafían los límites de lo pensable y lo vivible, tales como la locura, el crimen o la muerte. Esta perspectiva crítica permite cuestionar las narrativas dominantes sobre la experiencia y abrir espacio para voces marginalizadas. Foucault invita a considerar cómo las experiencias son construidas y reguladas por discursos de poder, lo que resalta la importancia de la crítica en el estudio de la experiencia. La experiencia del sujeto entonces, al analizarla bajo esta perspectiva, develará relaciones de poder, discursos específicos bajo los cuales se encuentra inscrita.

Con todo lo anterior, para este estudio, la experiencia es un elemento inherente a lo subjetivo. Cada individuo, dotado de una historia personal única, percibe e interpreta el mundo a través de lentes particulares, teñidas por sus recuerdos, creencias y valores. Esta subjetividad no solo se manifiesta en la forma en que interpretamos los eventos, sino también en la manera en que los recordamos y los reconstruimos narrativamente. Así, la experiencia no es solo un reflejo de lo vivido, sino también una reconstrucción en la que influyen las emociones, los marcos culturales y los discursos que atraviesan al sujeto.

La experiencia es, además, un proceso dinámico y en constante evolución. No se trata de una fotografía estática de la realidad, sino más bien de un flujo continuo de sensaciones, percepciones y emociones. A medida que adquirimos nuevas experiencias y conocimientos, nuestra comprensión del mundo se transforma y se enriquece. La plasticidad de nuestra mente nos permite adaptarnos a nuevos contextos y construir significados a partir de la información que recibimos. De este modo, cada experiencia se reconfigura en el tiempo, mostrando no solo la transformación del sujeto, sino también la manera en que la subjetividad se produce en diálogo con la historia y la cultura.

Finalmente, la experiencia es un producto social. Las normas, valores y discursos culturales que internalizamos desde temprana edad influyen profundamente en la forma en que percibimos y entendemos el mundo. La familia, la escuela, los medios de comunicación y las instituciones sociales en general desempeñan un papel crucial en la construcción de nuestras experiencias. A través de la socialización, aprendemos a categorizar el mundo, a atribuir significado a los eventos y a comportarnos de acuerdo con ciertas expectativas. Sin embargo, la experiencia no es solo un producto de estas estructuras, sino también un espacio de resistencia y resignificación, donde el sujeto puede apropiarse de su historia y reconfigurar su identidad.

Con todo lo anterior surgen como preguntas, respecto a las experiencias, que permiten orientar el análisis: ¿Qué tensiones emergen entre la experiencia personal y las estructuras sociales que la atraviesan? ¿De qué manera el relato autobiográfico permite resignificar el pasado y construir nuevas identidades? ¿Cómo el entramado de emociones, afectos y discursos culturales modela la interpretación y narración de la experiencia vivida?

Ya se habló anteriormente del carácter situado de la formación subjetiva, inscrito a un contexto histórico social y lingüístico específico en movimiento constante. También se acaban de mencionar instituciones sociales como la familia, la escuela, los medios de comunicación y su incidencia en la manera en que nos educamos y subjetivamos y que se manifiesta en nuestra forma de ver el mundo; nos referimos entonces al universo simbólico y de relaciones intersubjetivas que implica el carácter cultural del ser humano. Indagar entonces, por la formación subjetiva a través de las experiencias, implica tener en cuenta su doble carácter situado a la vez que mediado; Indagar en la formación subjetiva a través de las experiencias implica reconocer su doble carácter: situado y mediado. Las experiencias consideradas en este estudio, muchas de ellas personales y algunas colectivas, están profundamente influenciadas por los contextos culturales y sociales en los que se desarrollan, y son mediadas por prácticas y significados culturales. Esto significa que el sujeto existe siempre en una relación inexorable con el universo cultural que lo atraviesa, un universo que, lejos de aludir a una cultura específica, pura y claramente delimitada, debe comprenderse como un crisol dinámico de elementos diversos, resultado de la hibridación propia de un mundo globalizado, interconectado y en permanente transformación.

3.4 Cultura e Hibridismo Cultural

" Es en el ámbito de los significados, los bienes y los productos culturales donde el sujeto juvenil adquiere sus distintas especificidades y donde despliega su visibilidad como actor situado socialmente con esquemas de representación que configuran campos de acción diferenciados. " (Reguillo, 2000, p. 24)

“[...] en la redefinición de la cultura es clave la comprensión de su naturaleza comunicativa, esto es, su carácter de proceso productor de significaciones y no de nueva circulación de informaciones y, por tanto, en que el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también” (Martín Barbero, 1987 p. 227)”

Cuando el ser da sentido al mundo mediante el aprendizaje y uso del símbolo, se asume como sujeto y lo acepta “cordialmente, procurando entenderse con los demás” (Gadamer, 2000, p. 36). Entramos aquí al amplio ámbito de la Cultura: practicas sociales, símbolos compartidos, valores y creencias, acuerdos, dominaciones y resistencias, que entran en juego en una relación compleja con el mundo del sujeto y los procesos de subjetivación. El texto de Claret (et al, 2024) sobre historia de la Cultura, nos brinda grandes aportes en el seguimiento histórico de la noción en cuestión que, junto al análisis de otras fuentes nos permite hilar un seguimiento comprensivo de la construcción occidental del concepto, con el fin de situar la mirada en el desarrollo teórico latinoamericano de Culturas híbridas, Culturas juveniles y subjetividad, estableciendo un vínculo claro entre estos conceptos y el objeto de estudio.

La noción de cultura tiene sus raíces en la antigüedad, donde se refería principalmente a las prácticas agrícolas y al cultivo de la tierra. Sin embargo, con el tiempo, el término comenzó a asociarse con las manifestaciones artísticas y los logros intelectuales de la humanidad. Durante el Renacimiento, se empezó a valorar la cultura como un conjunto de conocimientos y habilidades que distinguían a las civilizaciones. El siglo XVIII, con la Ilustración, marcó un cambio significativo en la comprensión de la cultura. Se enfatizó la razón y el conocimiento como herramientas para el progreso humano. El Romanticismo, que surgió como reacción a la Ilustración, centró su atención en la particularidad cultural de los pueblos. Pensadores como Johann Gottfried Herder, en "Ideas sobre la filosofía de la historia" (1774,

en Claret, 2024, p. 7), argumentaron que cada nación tenía su propio "*Volksgeist*" o espíritu nacional, que se manifestaba a través de su lengua, tradiciones y costumbres. Este enfoque llevó a una valorización de las culturas populares y locales, en contraposición a las élites culturales.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el positivismo, representado por figuras como Leopold Von Ranke, propuso un enfoque científico para el estudio de la historia, enfatizando la importancia de los hechos verificables (Claret, 2024, p. 6). Este enfoque, aunque centrado en la historia política, sentó las bases para el desarrollo de la historia cultural, que buscaba entender las manifestaciones culturales en un contexto más amplio. La historia cultural, impulsada por historiadores como Jacob Burckhardt (1818-1897, en Claret, 2024, p. 9), comenzó a explorar las conexiones entre diferentes manifestaciones culturales, políticas y religiosas, en lugar de limitarse a las obras de arte. Burckhardt intentó pintar por medio de la cultura el retrato de una época, destacando las conexiones entre las manifestaciones culturales y su contexto histórico.

Durante el siglo XX, el surgimiento de las ciencias sociales, como la sociología y la antropología, aportó nuevas perspectivas al estudio de la cultura. Max Weber (en Claret, 2024, p. 10) y Émile Durkheim (p. 12), entre otros, enfatizaron la relación entre cultura y estructura social, proponiendo que las creencias y valores culturales influyen en el comportamiento social y en la organización de la sociedad. En "*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*" (1904, en Claret, 2024, p. 9), Weber sostenía que la ética calvinista había permitido la acumulación originaria capitalista, ofreciendo así una explicación cultural a un fenómeno económico. Este enfoque interdisciplinario enriqueció la comprensión de la cultura, integrando aspectos económicos, políticos y sociales.

La segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por una crisis de los grandes paradigmas en las ciencias sociales. El giro cultural, que emergió en este contexto, colocó la cultura en el centro del análisis social. Teóricos como Michel Foucault y Pierre Bourdieu exploraron cómo las relaciones de poder y los hábitos culturales influyen en la producción de significados y en la construcción de identidades. Bourdieu, en su obra, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto* (1979), introdujo el concepto de "capital cultural", entendido como los

recursos culturales que los individuos poseen y que les permiten acceder y mantener posiciones sociales (Bourdieu, 1979, como se citó en Claret, 2024, p. 28).

Si bien esta teoría permite comprender cómo las estructuras sociales condicionan el acceso a la cultura y la reproducción de las diferencias sociales, en un mundo globalizado surgen nuevas dinámicas que desafían estos esquemas. Con la expansión de los flujos culturales y la digitalización de los medios, las identidades se configuran de manera más fluida y transnacional, lo que lleva a reconsiderar la relación entre cultura, subjetividad y movilidad social. Por ello revisaremos el concepto de culturas híbridas que se desarrolló pensando en la sociedad latinoamericana, sin embargo, es preciso mencionar los aportes realizados desde India, por Arjun Appadurai, quien relacionó el concepto de cultura con el fenómeno de la globalización a partir de su obra *Modernity at Large* (1996). Appadurai propone el concepto de "paisajes culturales", que se refieren a las múltiples formas en que las culturas se entrelazan y se transforman en un mundo globalizado. Según este autor la globalización crea nuevas formas de subjetividad que desafían las nociones tradicionales de identidad cultural como la de habitus propuesta por Bourdieu al menos 20 años antes; nuevas formas de imaginar el mundo y relacionarse con él, que "sustituyen la fuerza glacial del habitus por el ritmo acelerado de la improvisación" (Appadurai, 2001, p. 9).

Néstor García Canclini, en su obra, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), desafía las nociones tradicionales de identidad y cultura. Según el autor, estas no son estáticas ni coherentes, sino "procesos de interrelación de elementos discursivos que poseen múltiples formas, géneros o formatos y que están en permanente transformación" (García Canclini, 1990, p. 362). Esta perspectiva establece el tono para su análisis de la hibridación cultural en América Latina. García Canclini argumenta que la modernización no se impone uniformemente, sino que resulta de respuestas diversas ante la heterogeneidad de cada nación. En América Latina, la modernidad se manifiesta como un entramado de interacciones culturales que generan nuevas formas de expresión. Como señala el autor, nuestra época se caracteriza por "Más mestizajes étnicos y sincretismos religiosos que en cualquier época, nuevas formas de hibridación entre lo tradicional y lo moderno, lo culto y lo popular, entre músicas e imágenes de culturas alejadas, nos vuelven a todos sujetos interculturales" (García Canclini, 2004, p. 162).

La obra de García Canclini es particularmente relevante para el estudio de las culturas juveniles. Los jóvenes, en su búsqueda de identidad, se convierten en actores clave en el proceso de hibridación. Como señala Rossana Reguillo, la juventud "constituye un universo social cambiante y discontinuo, cuyas características son resultado de una negociación-tensión entre la categoría sociocultural asignada por la sociedad particular y la actualización subjetiva que sujetos concretos llevan a cabo" (Reguillo, 2000, p. 22). En este contexto, las prácticas artísticas, los ritmos y las tendencias se han expandido a través de los medios de comunicación. La noción de mediación, propuesta por Jesús Martín-Barbero en su texto, *De los medios a las mediaciones* (1987)¹⁴ complementa este análisis al enfatizar cómo los medios actúan como espacios de negociación y reinterpretación de subjetividades. Martín-Barbero (1991) señala "la opacidad de lo social en cuanto realidad conflictiva y cambiante, asunción que se realiza a través del incremento de la red de mediaciones y de la lucha por la construcción del sentido de la convivencia social" (p. 225). Desde esta perspectiva, la cultura juvenil y la subjetivación del individuo no pueden comprenderse sin atender al papel de la hibridación cultural como un proceso continuo de resignificación.

La cultura no es solo un conjunto de productos, sino un proceso dinámico que se construye a través de las prácticas sociales y de las experiencias vividas. Esta concepción permite entender cómo los individuos forjan sus identidades a partir de interacciones cotidianas con su entorno. En movimientos como el HipHop, las luchas por la representación y la autenticidad son constantes. Para Reguillo, "es, pues, de manera privilegiada, en el ámbito de las expresiones culturales donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales" (Reguillo, 2000, p. 24).

Este análisis es clave para comprender cómo la subjetividad juvenil en contextos urbanos se desarrolla a partir de una constante negociación entre lo global y lo local, entre la tradición y la modernidad, configurando procesos identitarios híbridos. De esta forma, el estudio de una historia de vida que narra diversas experiencias juveniles, permite comprender aspectos en contexto, que inciden en la juventud, en la formación de identidad y en la hibridación cultural, así, el relato autobiográfico no solo permite documentar la construcción de subjetividad del

¹⁴ 1991 en adelante, debido al año de la edición revisada.

sujeto, sino que también visibiliza las tensiones y resignificaciones que operan en el proceso de hibridación cultural.

Estudiar sobre formación subjetiva en contextos de hibridación cultural, implica analizar cómo las identidades se construyen y transforman en entornos donde confluyen múltiples influencias sociales, culturales y, de este modo, simbólicas. En estos contextos, el sujeto se forma a partir de la interacción con diversas culturas y prácticas sociales, perspectiva que desafía las nociones tradicionales de identidad. La hibridación cultural genera un espacio en el cual el sujeto incorpora, reinterpreta y negocia significados provenientes de distintas tradiciones, lenguajes y valores, produciendo una identidad fluida y en constante cambio. En este sentido, la subjetividad se convierte en un proceso de "traducción cultural" (Hall, 1997), donde los individuos reinterpretan su pertenencia y su identidad en respuesta a las múltiples influencias a las que están expuestos, lo que también implica reconocer que el sujeto puede experimentar tensiones y conflictos en su autopercepción, pues las influencias externas pueden contrastar o incluso contradecir sus referentes identitarios previos. La hibridación cultural, así, desafía las estructuras de identidad estáticas y muestra que la formación subjetiva en estos contextos es un proceso dinámico, de construcción y reconstrucción, en el que el sujeto negocia y redefine constantemente su lugar en el mundo. Desde esta perspectiva, la subjetivación juvenil no puede abordarse sin reconocer el papel de la hibridación cultural en la configuración de nuevas formas de identidad, donde los elementos simbólicos, discursivos y experienciales interactúan en un entramado complejo de significaciones.

Todas estas transformaciones y sedimentaciones que configuran al sujeto en un mundo cultural en constante cambio pueden ser analizadas mediante el método biográfico, en tanto permite revisar la historia de vida con una mirada analítica capaz de identificar los múltiples aspectos y dinámicas culturales que inciden en la constitución de los sujetos. De este modo revela las diversas formas en que el sujeto experimenta dichos procesos, en relaciones que suceden entre tensiones y flujos, coherencias y contradicciones, entre procesos de negociación y reinterpretación. Para el caso del presente estudio, el relato de vida pone en evidencia el maremágnum cultural de diferentes épocas y sus continuas transformaciones, reflejadas en cambios tecnológicos, en discursos políticos, en prácticas y símbolos que van apareciendo y desapareciendo de la historia. Así, el análisis del relato autobiográfico permite

no solo rastrear la transformación del sujeto a lo largo del tiempo, sino también revelar las estrategias con las que enfrenta, asimila o resiste los cambios culturales en su entorno.

Las preguntas que aquí nos permiten analizar la formación subjetiva en relación con aspectos culturales y la hibridación de los mismo son: ¿De qué manera la hibridación cultural incide en la formación de la subjetividad y, cómo se evidencia en el relato autobiográfico? ¿Cómo se configuran los procesos de resistencia y apropiación en la construcción de identidad en contextos híbridos? ¿Cuáles son las tensiones entre lo tradicional y lo moderno en la experiencia narrada y cómo inciden en la subjetivación? ¿Cómo las estructuras de poder influyen en la negociación cultural del sujeto y su identidad? El relato por supuesto, no es una simple narración de los hechos sucedidos si no que es, además, una herramienta vital para dar coherencia a la identidad; el sujeto no solo narra su vida, sino que crea un puente entre sus experiencias y el mundo simbólico en el que habita.

3.5 El relato y la Narrativa autobiográfica

En lugar de un yo (*moi*) enamorado de sí mismo, nace un sí (*soi*) instruido por los símbolos culturales, entre los cuales se encuentran en primer lugar los relatos recibidos de la tradición literaria. Son estos relatos los que nos dotan, no de una unidad no sustancial, sino de una unidad narrativa (Paul Ricoeur, 2006, p. 22).

Cuando el sujeto narra su vida, se mueve dentro de un espacio específico (espacio teórico de la narrativa) y lo hace desarrollando su historia de una forma particular (identidad narrativa). El sujeto que está inexorablemente ligado al mundo (sujeto en el mundo y mundo en el sujeto), se vale de los símbolos y formas narrativas que ha apropiado, para desarrollar su historia. Analizar el relato, entonces, no se trata de encontrar verdades absolutas, no se pretende acerca de la narrativa,

“dar estatuto de verdad o de documento fehaciente a anécdotas y supercherías [...] sino en valorizarla -puesta bajo distancia crítica y análisis de sus procedimientos como uno de los modos posibles y confrontables con todo otro tipo de vestigio o registro documental de aproximarse al conocimiento a través de la práctica más extendidamente democrática de la humanidad (Arfuch, 2008, p. 138).

El relato despliega una subjetividad narrativa, es decir, una forma particular de cómo se cuenta una historia, “cómo se articula la temporalidad en el relato, cuál es el principio, cómo se entranan tiempos múltiples en la memoria, cómo se distribuyen los personajes y las voces, qué aspectos se enfatizan o se desdibujan” (Arfuch, 2008, p. 138). Importa, entonces, encontrar rastros de la identidad narrativa, más allá de aspectos de nacionalidad, nombre y género, para escuchar las identidades construidas y explicitadas por el sujeto a través de su relato, que puede estar alimentada por elementos diversos y transculturales.

A continuación, revisaremos el camino histórico de la noción de relato, sobre el cuál, un texto de 1998, titulado *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*, y escrito por José García Landa, ha elaborado un acercamiento interesante. García Landa ubica las bases del estudio sistemático del relato en la Poética de Aristóteles en el siglo IV a.C. Allí, Aristóteles introduce conceptos fundamentales como el de *mythos* (trama o argumento), que define como “la reproducción imitativa de las acciones” (García Landa, 1998, p. 20). Aristóteles establece una distinción entre las acciones imitadas (*praxis*) y su configuración en la obra (*mythos*), sentando las bases para posteriores teorizaciones sobre los niveles del relato. Aristóteles define el *mythos* como “la peculiar disposición de las acciones” (García Landa, 1998, p. 20) estableciendo una relación entre la acción y su representación en la obra. Esta distinción será fundamental para el desarrollo posterior de la teoría narrativa. Además, Aristóteles introduce conceptos como la unidad de acción y la diferenciación entre elementos esenciales y accesorios del relato.

La noción de relato, con sus fundamentos teóricos trazados desde Aristóteles en la Poética, establece el camino hacia una comprensión de la narrativa como un dispositivo que organiza y da sentido a las acciones. La distinción aristotélica entre *praxis* (acción) y *mythos* (trama o disposición de las acciones) marca un punto de partida clave para entender cómo el relato no solo refleja hechos, sino que los transforma en una estructura narrativa que comunica sentido y coherencia. Como señala García Landa (1998), Aristóteles formula principios como la unidad de acción y la diferenciación entre elementos esenciales y accesorios, los cuales permiten explorar cómo las tramas configuran la experiencia y el significado. Este enfoque es esencial para avanzar hacia el estudio de la narrativa autobiográfica, pues en ella, el sujeto

no solo dispone acciones en una estructura coherente, sino que también se proyecta a sí mismo en la trama, configurando una identidad que toma forma en el propio acto de contar su historia. En la narrativa autobiográfica, el relato se convierte en un medio a través del cual el sujeto se interpreta y se define, construyendo la denominada "identidad narrativa" (Ricoeur, 2006) que articula las experiencias vividas en una unidad que, aunque no es sustancial, permite al sujeto comprenderse en relación con los símbolos y relatos culturales que ha internalizado.

El primer relato autobiográfico considerado en la historia es *Las Confesiones* de San Agustín, escrito entre 397 y 400 d.C. En esta obra, San Agustín reflexiona profundamente sobre su vida, sus pecados, su conversión al cristianismo y su relación con Dios, abriendo un camino en la literatura introspectiva que explora la formación del yo y la autoconciencia utilizando la narrativa autobiográfica no solo para relatar hechos de la propia vida, sino para reflexionar; como lo menciona Arfuch (2008, p. 137), “el poder hablar de sí, de la experiencia cotidiana y la trama familiar, de situaciones y conflictos en los distintos ámbitos de pertenencia es una ayuda invaluable para la creación colectiva del saber [...]”.

La autobiografía, como género literario, surge en el Renacimiento, cuando autores como Michel de Montaigne, en sus *Ensayos* (1580), comenzaron a explorar la subjetividad y la experiencia personal como temas centrales en la escritura. Montaigne introduce la idea de que "cada uno es el autor de su propia vida" (Montaigne, 1580, citado en García Landa, 1998, p. 23), un concepto que se convierte en un pilar fundamental para la autobiografía. Posteriormente, en el siglo XVIII, la obra de Jean-Jacques Rousseau, *Las confesiones* (1782), presenta la vida desde una perspectiva introspectiva. Rousseau enfatiza la autenticidad en el relato, afirmando que "la única cosa que puedo hacer es contar mi vida, y contarla tal como es" (Rousseau, 1782, García Landa, 1998, p. 24). Rousseau expone sus sentimientos, pensamientos y experiencias personales, desvelando tanto sus virtudes como sus defectos sin intentar embellecerlos, lo cual establece un modelo para la autobiografía moderna.

En el siglo XIX Stendhal, quien escribió la *Vida de Henry Brulard* (1890), pondría en cuestión al relato como reflejo fiel de la realidad, afirmando que "la memoria es como un espejo turbio; no refleja exactamente lo que ha visto, sino que lo deforma" (1890, García Landa, 1998, p. 26). Esta reflexión sobre la naturaleza de la memoria y su relación con la

narración autobiográfica anticipa desarrollos posteriores en la teoría narrativa. Marcel Proust, con su obra "En busca del tiempo perdido", publicada por partes entre 1913 y 1927, lleva la exploración de la memoria y la identidad a nuevos niveles de complejidad. Proust afirmó que "el verdadero viaje de descubrimiento no consiste en buscar nuevos paisajes, sino en tener nuevos ojos" (Proust, 1913, García Landa, 1998, p. 27). El proceso de recordar, según Proust, no solo revive experiencias pasadas, sino que también ofrece al individuo una nueva interpretación, más madura y significativa, de esas vivencias. Esto sugiere que la identidad no es algo estático; en cambio, se configura y reconfigura a medida que uno recuerda y reinterpreta su vida. Así, "tener nuevos ojos" implica una transformación interna que se alcanza a través de la reflexión y la autocomprensión, donde el viaje hacia el pasado permite una mayor plenitud en el presente. Esta idea resuena con el pensamiento de Paul Ricoeur, quien argumenta que la narración es fundamental para la construcción de la identidad personal. Según Ricoeur (1990), "la identidad se narra" y "el relato autobiográfico no solo refleja la vida del narrador, sino que también crea un sentido de continuidad y coherencia" (Ricoeur, 1990, en García Landa, 1998, p. 25).

La relación entre el relato autobiográfico y la configuración subjetiva ha sido un tema recurrente en la investigación social. Delory-Momberger, en su trabajo sobre biografización, señala que "toda experiencia formativa implica "una serie única de interrelaciones entre modelos sociales y experiencias individuales, entre determinaciones sociohistóricas e historia personal, entre previsibilidad biográfica y proyecto de sí"" (Delory-Momberger, 2009, p. 118). Esto entra en relación con la noción de sujeto como campo dinámico; cada individuo se constituye a través de una serie de experiencias que se entrelazan en su relato personal. Es importante comprender la relación entre el relato y la construcción de la subjetividad, destacando que, "escribir sobre uno mismo es una forma de tomar conciencia de lo vivido y de reconstruir la experiencia desde otro lugar: el del sujeto que interpreta." (Cassany, 2006, p. 122). Este proceso de distanciamiento es crucial para la comprensión de la formación, ya que permite al narrador reflexionar sobre sus experiencias y darles un significado personal. La construcción del sentido de vida a través del relato, hace parte de los procesos de formación subjetiva. Cuando explicamos un suceso, estamos organizando los hechos en una narrativa particular, una interpretación subjetiva del mundo.

Cornejo (2021) señala que "el relato autobiográfico es un espacio donde se entrelazan la experiencia individual y el contexto social" (p. 112). Esta intersección entre lo personal y lo social es fundamental para comprender cómo los relatos autobiográficos no solo reflejan la vida del individuo, sino que también están influenciados por las estructuras sociales y culturales en las que se inscriben. En este sentido, el relato permite indagar por el mundo y sus dinámicas a través de las vivencias de hombres y mujeres. Una de las primeras mujeres en aportar a la teoría social desde su vivencia fue Virginia Woolf en su obra, *Una habitación propia* (1929), que, si bien no se trata de un relato autobiográfico, es un ensayo que alude a elementos de su experiencia personal. El enfoque feminista ha permitido cuestionar las narrativas dominantes y dar voz a experiencias marginalizadas, además, han explorado cómo las narrativas personales pueden desafiar las estructuras de poder y ofrecer nuevas perspectivas sobre la identidad y la experiencia femenina. Simone de Beauvoir, en, *El segundo sexo* (1949), utiliza el relato autobiográfico como una herramienta para analizar la construcción social del género.

Beauvoir argumenta que "no se nace mujer: se llega a serlo" (Beauvoir, 1949, p. 13), destacando cómo las narrativas personales pueden revelar los procesos de socialización y las estructuras de poder que moldean la identidad de género. Adrienne Rich en, *Cuando las muertas despertamos: escribir como re-visión* (1972), propone el concepto de "re-visión" como una forma de releer y reescribir las narrativas dominantes desde una perspectiva feminista. Rich afirma que "re-visión —el acto de mirar atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto viejo desde una nueva dirección crítica— es para las mujeres más que un capítulo en la historia cultural: es un acto de supervivencia" (Rich, 1972, p. 18).

Se asume, por tanto, al relato como una herramienta que permite indagar por los procesos de socialización y las fuerzas que los inciden, de reinterpretar los hechos vividos bajo otros lentes, buscando dar un sentido diferente al establecido y naturalizado, una oportunidad de re-ver críticamente.

Judith Butler, en *El género en disputa* (2001), lleva más allá la idea de la narrativa como construcción de la identidad, argumentando que el género mismo es una forma de "hacer" más que de "ser". La autora sostiene que "el género es la estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos dentro de un marco regulador muy rígido que se congela con el

tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser" (Butler, 2001, p. 33). Esta teoría de la performatividad tiene un impacto profundo en la comprensión del relato autobiográfico, ya que plantea que los sujetos no simplemente relatan su género o su identidad de forma estable, sino que los construyen en el acto de narrarse a sí mismos. El relato autobiográfico, entonces, no solo refleja o documenta una identidad preexistente, sino que participa activamente en la creación de esa identidad. Butler (2001), sugiere que los relatos de género y de identidad en las autobiografías son performativos, ya que los sujetos recrean y reafirman su identidad de género cada vez que se narran en términos de esa identidad culturalmente regulada.

El relato autobiográfico se entreteje con la formación subjetiva en múltiples formas pues si bien permite indagar por hechos y fenómenos del pasado, al mismo tiempo el relato devela una subjetividad como actualización de la identidad, una forma reciente de ver las cosas en el pasado y de posicionarse como sujeto con respecto a dichas cosas. El relato autobiográfico, además, puede ser una herramienta poderosa para articular identidades complejas y experiencias de marginalización como en el caso de la estadounidense de ascendencia mexicana, Gloria Anzaldúa quien en, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), utiliza una forma híbrida de autobiografía, poesía y ensayo para explorar la identidad chicana y la experiencia de vivir entre culturas. Anzaldúa escribe: "Vivir en las *Borderlands* significa que tú / no eres ni hispana india negra española / ni gabacha, eres mestiza, mulata, híbrida / atrapada en el fuego cruzado entre los bandos / mientras cargas las cinco razas sobre tu espalda / sin saber hacia qué lado volverte, de cuál huir" (Anzaldúa, 1987, p. 194).

Desde una perspectiva teórica, Paul Ricoeur es un autor fundamental en el estudio de la narrativa y la subjetividad. En su obra, *Tiempo y narración* (1985¹⁵), Ricoeur sostiene que la narración no solo es un medio para contar historias, sino también una forma de dar sentido a la experiencia vivida. A través del relato autobiográfico, los individuos construyen su identidad y su comprensión del tiempo, creando un hilo narrativo que conecta el pasado, el presente y el futuro. Esta concepción de la narrativa como un proceso de construcción de sentido es esencial para entender cómo se articula lo subjetivo en el relato autobiográfico. Si esto se refiere a cómo los individuos experimentan y dan sentido a su realidad, influenciada

¹⁵ En adelante, 1995, por la edición consultada.

por su contexto cultural, social e histórico, es el narrarse a sí mismo la forma privilegiada de hacerlo. El relato autobiográfico permite a los individuos narrar sus propias historias, reflexionar sobre sus experiencias y, en consecuencia, construir su identidad. Estos conceptos están profundamente conectados, ya que la manera en que se narra la vida de una persona está mediada por su formación, y la narración misma puede influir en cómo se percibe a sí mismo y al mundo.

Otro aporte relevante para comprender la potencia del relato autobiográfico proviene de Michel Foucault y su obra, *La hermenéutica del sujeto* (1982¹⁶) donde sostiene que “el cuidado de sí implica que uno se constituya como sujeto de su propia existencia” (2002, p. 32). Desde esta perspectiva, el relato autobiográfico puede concebirse como un espacio de resistencia, donde los individuos no solo narran su experiencia, sino que también ejercen una transformación activa sobre su identidad, desafiando las narrativas dominantes y reivindicando su derecho a narrarse. Esta concepción permite entender cómo las historias personales no simplemente reproducen las condiciones sociales, sino que pueden funcionar como dispositivos críticos para reconfigurar las subjetividades en contextos de opresión.

Un ejemplo de esta potencia narrativa puede encontrarse en la obra de Nora Strejilevich, *Una sola muerte numerosa* (2006), donde la autora relata sus experiencias en los centros clandestinos de detención durante la dictadura argentina. A través de su testimonio, Strejilevich no solo revela el horror de la represión estatal, sino que también muestra la lucha por preservar la identidad y la humanidad en un entorno diseñado para anularlas. Así, su relato constituye una forma de resistencia y afirmación subjetiva frente al intento de despersonalización, como queda evidenciado en la siguiente cita: “Me doy por vencida. Debo deponer mi nombre, como un arma. Te llamás K-48. Si te olvidás la sigla, olvídate de salir de acá. K-48: nombre y apellido. Hay que acordarse del código del encierro” (Strejilevich, 2006, p. 41).

El relato se asume por tanto, como un ejercicio de subjetividad a través de la indagación de la identidad y sus reconfiguraciones; a lo largo de una historia de vida, qué matices permanecen y que otros se transforman, en la identidad del individuo. Gilles Deleuze y Félix

¹⁶ En adelante 2002, por la versión revisada.

Guattari, en, *Mil mesetas* (1980), desarrollan el concepto de rizoma, una metáfora que describe un tipo de pensamiento y organización no lineal ni jerárquica, sino múltiple y en constante flujo. Este enfoque rizomático permite que el sujeto autobiográfico explore diferentes aspectos de su identidad sin necesidad de una estructura narrativa central o de una “verdad” unificadora. Lo subjetivo se devela fluido y en constante transformación, lo que posibilita que el relato autobiográfico incluya múltiples perspectivas, saltos temporales y temas que emergen y desaparecen, como ocurre en la memoria misma. En este sentido, la autobiografía rizomática refleja mejor la complejidad de la subjetividad, en la que los elementos de la vida del sujeto no están jerárquicamente organizados, sino que se conectan en un “mapa” de experiencias y significados que puede expandirse y reconfigurarse constantemente. Como afirman Deleuze y Guattari, “un rizoma no comienza ni concluye, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 31), abriendo así la posibilidad de una narrativa personal que escapa de estructuras rígidas y lineales: “desafía la forma única y facilita una interconexión de narrativas múltiples y no lineales” (Leite & Rivas, 2021, p. 18).

Por último, el relato autobiográfico se presenta como un lugar privilegiado para el estudio de la formación subjetiva, pues, como lo afirma Christine Delory-Momberger en sus estudios sobre el relato de vida en la investigación educativa y social, estos relatos permiten a los individuos reflexionar críticamente sobre su proceso de formación. Para Delory-Momberger (2017), la construcción biográfica de la experiencia —es decir, la capacidad para integrar en el continuum de una historia los eventos y las situaciones de la existencia— aparece también como la mediación necesaria de un mundo en el que las señales y los metadiscursos están nublados y desacreditados, de un mundo que solo puede estar unido en la reflexividad y la historización de la experiencia que realizan los individuos” (Delory-Momberger, 2017, p. 279).

3.6 Entramado teórico

Luego de todo este recorrido teórico, este estudio asume como tendencia central una perspectiva hermenéutica-crítica de la formación, anclada en tres coordenadas fundamentales:

En primer lugar, la noción de formación como devenir, que desestabiliza la idea de un sujeto sustancial, cerrado o teleológicamente orientado, para comprenderlo como una subjetividad en constante proceso de diferenciación y fuga, mediada por flujos afectivos, deseantes y simbólicos. La formación subjetiva, en esta clave, no remite a un modelo normativo, sino a trayectorias singulares, múltiples y contingentes.

En segundo lugar, la mediación del lenguaje y la narrativa como forma privilegiada de acceso a la subjetividad, lo cual justifica la elección del relato autobiográfico como método de investigación. Esta elección no es metodológica únicamente, sino ontológica y epistemológica: el sujeto no se revela sino en el decir, y su historia de vida es siempre interpretación situada. La subjetividad, en este enfoque, es inseparable de las formas narrativas que le otorgan inteligibilidad.

En tercer lugar, la comprensión situada e históricamente encarnada de la subjetividad, es decir, una lectura del sujeto como efecto y práctica al interior de regímenes discursivos, relaciones de poder, estructuras simbólicas e interacciones culturales. Esta perspectiva permite reconocer la incidencia de las condiciones histórico-sociales en la formación subjetiva, sin caer en un determinismo estructuralista, pues mantiene abierta la potencia de lo impredecible, lo híbrido y lo micropolítico.

Desde este entramado, la subjetividad que se explora en este trabajo es una subjetividad relacional, performativa e inacabada. Relacional, en tanto emerge del vínculo con la otredad y los contextos. Performativa, porque se constituye en actos, prácticas y narrativas que la instituyen. E inacabada, porque se encuentra en permanente devenir, sin esencia previa ni destino fijo. Esta comprensión se alinea con la tradición hermenéutica crítica, que concibe la educación como acontecimiento formativo, y con las perspectivas contemporáneas que hacen del relato autobiográfico un espacio de construcción, visibilización y reconfiguración del sí-mismo en diálogo con los otros y el mundo.

4. METODOLOGÍA

La búsqueda comprensiva de la formación del sujeto a través del relato autobiográfico se ubica entre la praxis social de la educación y la reflexión propia de la pedagogía, reivindicando el análisis de estos procesos como objeto epistemológico legítimo del campo

educativo. Se pone en marcha un entretejido entre el hacer y el reflexionar lo que se hace, ya que el proceso de construir el relato y su planteamiento se entrecruzarán y realimentarán. Como señala Benner (1995), la praxis educativa siempre está sujeta a las contingencias y particularidades de cada situación. En este sentido, desde un estudio despojado de pretensiones propias del esencialismo-positivismo, es importante reconocer que no existen respuestas definitivas o universales sobre cómo debe llevarse a cabo la formación de los individuos.

Este estudio adopta un enfoque amplio para explorar las experiencias que han incidido en la subjetividad del autor y que lo han llevado a identificarse como rapero, gestor cultural y profesional en educación. En este sentido, se pone en el centro la reflexión pedagógica como una dimensión clave del análisis, reconociendo que los procesos narrados son objeto legítimo de estudio del campo educativo, ya que revelan cómo se constituye la experiencia formativa más allá de lo institucional, a través de prácticas cotidianas, vínculos culturales y decisiones éticas. El relato autobiográfico, situado principalmente en Bogotá, entre 1987 y 2024, busca captar la influencia del contexto histórico y cultural en la trayectoria del autor y reflexionar sobre las decisiones clave que lo llevaron hacia la música, el HipHop y la pedagogía. Aquí, la interpretación va más allá que una lectura del pasado, se genera una producción situada de sentido, que articula experiencia, reflexión y posicionamiento ético.

Desde esta perspectiva, interpretar implica abrir un campo de resonancia entre el acontecimiento vivido y su narración, reconociendo que cada relato es una reconfiguración singular que afecta tanto al sujeto como a su comprensión del mundo. Esta metodología permite entrelazar la vivencia personal con la interpretación de los fenómenos sociales, asumiendo que el sujeto se configura en diálogo con el entorno, en un proceso continuo de transformación. Los modos de aprendizaje y formación provienen de múltiples lugares, pero solo adquieren fuerza formativa cuando se conectan con búsquedas personales: un elemento “forma” cuando establece un vínculo con las formas del sujeto, cuando toma forma significativa en los individuos.

El relato además, no sigue una estructura estrictamente lineal, sino que integra momentos de distanciamiento reflexivo, donde se analizan los procesos de subjetivación y se revelan aspectos diversos que se relacionan entre sí. Esto responde al enfoque hermenéutico (Gadamer, 1991), que subraya la importancia de interpretar los hechos no como verdades

objetivas, sino como construcciones situadas, en las que la comprensión del pasado se transforma a la luz del presente. La narrativa autobiográfica, en este sentido, es también una forma de subjetivar la experiencia, reconociendo el lugar del narrador como un sujeto situado que interpreta su devenir desde una posicionalidad específica, marcada por sus condiciones sociales, históricas y culturales (Butler, 2012).

Desde la perspectiva fenomenológica-existencial, se entiende que las experiencias del autor están enmarcadas en un contexto socio-histórico específico que influye en la manera en que se forma como sujeto. Siguiendo a Heidegger (2006), "el ser humano es siempre un ser-en-el-mundo", lo que implica que el sujeto se constituye en relación con su entorno, en su vivencia y en su existencia histórica. En este caso, muchos aspectos históricos del País y, especialmente de Bogotá, transformaciones sociales y culturales que tuvieron lugar entre las décadas de 1990 y 2020, son esenciales para comprender cómo el autor se identifica como rapero y docente, y cómo sus decisiones se vieron influenciadas por los fenómenos sociales de su entorno en múltiples magnitudes. Asimismo, estos procesos de subjetivación están mediados por factores estructurales como la clase, el territorio, el acceso a lo simbólico, y las relaciones de poder que se encarnan en el cuerpo, el lenguaje y el deseo (Foucault, 1975; Deleuze & Guattari, 2004).

El enfoque narrativo-biográfico privilegia la experiencia personal como fuente de conocimiento, entendiendo que la narrativa permite dar sentido al recorrido vital del autor. En este sentido, el relato no solo describe las experiencias del autor, sino que también explora cómo la música y la educación se han entrelazado en su vida, incidiendo en la formación de su subjetividad en relación a su camino como HipHopper y artista en interrelación con su vocación de educador. De este modo, se pone en juego una doble agencia: Martín-Barbero (1991, pp. 227–230) sostiene que el sujeto no es simplemente receptor de discursos hegemónicos, sino que, a través de sus prácticas culturales, reelabora y resignifica esos discursos, articulándolos con su experiencia cotidiana. La narrativa se complementa con entrevistas a familiares y amigos, quienes aportan otras perspectivas y enriquecen el relato, añadiendo capas de significado a la interpretación del autor sobre su historia. Artefactos culturales como fotografías, letras de canciones, carátulas de álbumes y volantes de eventos también se incorporan como elementos que contienen huellas de la subjetividad y reflejan las dinámicas sociales en las que ha estado inmerso. Además, se encontrarán links de acceso a

la música y videos del autor, invitando al lector a conocer más de su vida y obra, en un ejercicio comprensivo y un ánimo de lectura aterrizado a la realidad de nuestros días. Estos artefactos permiten rastrear los momentos en que las decisiones del autor lo llevaron a consolidarse como gestor cultural y docente, al mismo tiempo que evidencian la conexión entre la práctica artística y la educación.

La incorporación de elementos visuales y narrativos diversos refleja la multiplicidad de voces y perspectivas que han configurado al autor, en línea con la noción de polifonía de Bajtín (1986), quien sugiere que el lenguaje es un espacio donde confluyen intenciones diversas y ajenas al hablante. En este caso, las narrativas personales y los artefactos culturales se entrelazan para revelar la complejidad de la subjetividad y las influencias culturales que la han moldeado. El enfoque hermenéutico permite interpretar la historia de manera crítica y reflexiva, buscando no solo reconstruir una trayectoria, sino también identificar los procesos sociales y culturales que han influido en la formación del narrador. Gadamer (1991) señala que la comprensión es un proceso interpretativo que implica reconocer al investigador en el análisis, asumiendo que la narrativa es un ejercicio de reflexión continua sobre el devenir del sujeto en el tiempo.

La narrativa no pretende ser un reflejo estático del pasado, sino un espacio dinámico donde se reinterpretan las experiencias a la luz del presente. Deleuze (2004), argumenta que la subjetividad es un proceso de devenir, lo que implica que la identidad del autor como rapero, gestor cultural y docente no es una entidad fija, sino una construcción en constante evolución. A través del relato, el autor no solo reconstruye su historia, sino que reflexiona sobre su lugar en el mundo y proyecta nuevas posibilidades para su futuro.

Finalmente, esta metodología asume que la narrativa autobiográfica es un recurso que posibilita comprender la complejidad de la experiencia humana, en este caso en contextos diversos donde se da la formación a través de la vida misma. Al integrar las experiencias personales con los fenómenos sociales más amplios, el estudio ofrece una visión holística de cómo la subjetividad se configura en diálogo con el entorno, revelando la interrelación entre diferentes dimensiones de lo social. La narrativa se convierte así en una praxis transformadora, en la que el autor, al contar su historia, no solo interpreta su pasado, sino que también construye su identidad y su visión del futuro.

Con todo lo anterior, es posible entender el análisis los diferentes elementos, a través de tres capas de significación que son sin embargo fuertemente interdependientes y cuya división es más un ejercicio que pretende facilitar la comprensión del proceso analítico desde la direccionalidad del relacionamiento del sujeto. El primer componente de análisis tiene que ver con aspectos de época, que abarca los elementos culturales, históricos y políticos en los que se va desarrollando la vida narrada. Este análisis examina las tradiciones, costumbres y creencias, así como las influencias de aspectos políticos, históricos y culturales de contexto, local, regional y global, que de diversas maneras inciden en las experiencias y percepciones. En segunda instancia se examinan elementos relacionados con la manera en que se viven y tramitan tensiones y flujos, se incorporan prácticas, lenguajes y estilos artísticos que contribuyen a reconfigurar los procesos de subjetivación.

Un tercer elemento de análisis tiene que ver con la apropiación y resignificación cultural, observable cuando el narrador reinterpreta y adapta prácticas culturales tradicionales para dotarlas de un sentido personal renovado. Este proceso de resignificación evidencia la interacción entre el sujeto y los aspectos de época, un encuentro que, en ocasiones, desencadena resistencias y conflictos tanto internos como externos. Las tensiones en torno a la integración de elementos culturales diversos permiten entender las dinámicas de aceptación, adaptación y resistencia en la configuración subjetiva. Un último elemento de análisis es el papel de las relaciones sociales, donde el desenvolvimiento social permite al autor reconfigurar su identidad en un constante proceso de interacción. En el relato irán apareciendo personas que aportan o interpelan en diferente medida a la formación subjetiva y sus transformaciones.

A continuación, se presentan las preguntas que orientan el análisis, estructuradas en tres capas de significación que organizan el proceso de interpretación:

Capa de significación	Preguntas orientadoras
Contexto histórico-social	¿Cómo inciden los procesos sociales, políticos y culturales del contexto local y global en la formación del narrador a lo largo de su historia de vida?

Prácticas culturales	¿De qué manera las prácticas culturales, lenguajes artísticos y tensiones entre influencias diversas contribuyen a configurar y transformar su subjetividad?
Relaciones intersubjetivas	¿Qué papel juegan las relaciones sociales y las dinámicas de poder en la resignificación de creencias, valores y prácticas que moldean al autor?

Figura 1. Estructura interdependiente de análisis.

5. RELATO: EXPERIENCIAS DE UN LOCO

Nacido en el ghetto, formado en varios niveles, entre parques, las montañas, la academia y los andenes (XiloZibe, 2015, versión 2022 disponible en https://www.youtube.com/watch?v=AQMWK3UQMmY&ab_channel=XiloZibe-Topic).

El relato que se presenta a continuación es una reflexión que fluye entre la memoria y la música, entre las experiencias y las ideas. Soy Sergio, bogotano, Licenciado en Química, Especialista en Infancia y Maestrante, también hijo, padre, hermano, amigo y muchas otras cosas más; sin embargo, este relato se enfoca sólo en aquellos aspectos que permiten ver cómo se ha dado mi formación para hoy llegar a identificarme como Raper y como gestor cultural HipHop, después de todo, la vida desborda todo relato. Mi nombre artístico es XiloZibe desde hace más de doce años, he publicado 3 discos, he cantado y viajado por varias partes del país gracias al Rap y, hace unos 3 años he empezado a combinar mi formación como Educador y mi Vocación Social con aspectos de la cultura HipHop. En 2022, por ejemplo, tuve un contrato como “Formador HipHop” con el Instituto de Cultura del Municipio de Cajicá, el cual duró un año y me permitió dejar estructurado y andando el plan pedagógico de Formación en HipHop para la escuela de músicas Urbanas. Quiero anticipar algo que considero de mucha importancia, se trata de Mata de Ají. Este fue el nombre que le dimos al proyecto de “Rap autóctono” que creé en 2021, junto a Luisa Ramírez, de quien mas adelante sabrán un poco más. Me parece importante adelantar algo sobre el grupo, ya que, en mi parecer es una prueba materializada de lo que ha sido mi proceso de formación en este sentido; El término Rap autóctono con el que definimos lo que hacemos, no existía, o no

existe. Tal vez, sólo lo empleo yo para definir la música y expresiones artísticas y culturales que hacemos con Mata de Ají, entendiendo que autóctono se refiere a “Algo o alguien que se ha originado en el mismo lugar donde se encuentra (RAE)”, y es que, Mata de ají es un proyecto que se fue estructurando en torno a la Colombianidad; sus ritmos, letras y concepto giran en torno a ello, lo que lo distingue de otros proyectos de Rap que, normalmente, están influenciados por ritmos foráneos como el rock, balada, funk, entre otros. A diferencia de ello, me he dedicado a crear instrumentales de rap que se fusionan con Cumbia, Porro, Puya, Son montuno, Bullerengue y Currulao, entre otros, y nuestras composiciones resaltan la jerga y costumbres, los lugares y personajes propios de las regiones. La producción de Mata de Ají ha sido un ejercicio de investigación creativa en el que hemos explorado instrumentos musicales, recorrido diversos territorios con una mirada atenta, visto documentales y dialogado con distintas personas, lo cual nos ha brindado insumos valiosos para nuestras creaciones.

Meditando con Luisa acerca de cómo llegamos a este punto, de qué maneras terminamos conformando y sacando un grupo musical con estas particularidades, hemos llegado a la conclusión de que los giros de nuestras vidas nos han llevado a ser quienes debían hacerlo y que, sin muchas cosas vividas que calaron en nuestro ser (*bildung*), no existiría Mata de Ají... En este relato encontrarán una mixtura de experiencias, voces, imágenes, líricas y otros rastros de lo que Sergio ha venido siendo; gracias por leer.

¿Quién soy? Es la pregunta que retumba
Un cúmulo de historias antes de irse pa'la tumba
Deseos y saberes que redundan
Preguntas sin respuesta que por mi mente circundan
[...] Soy la esperanza de una madre que crió con sus reglas,
esa es la razón de que su cría no se tuerza, soy la progenie de un guerrero de antaño
que tras largas luchas diarias carga encima los daños
soy triunfos y derrotas, nudillos y rodillas rotas
un soldado malherido que aún no cuelga las botas
océano gota por gota y una botella que flota

sobre su inmensidad con una verdad entre sus notas (XiloZibe, 2018^a, con link de audio disponible en: <https://youtu.be/qgmA-x30cA?si=Xfg-JchY77CCmrpu>).

Agosto de 2024, me encuentro sentado frente al computador escribiendo este relato en un pequeño apartaestudio en casa de mi hermano, en el Barrio Bello Horizonte, justo detrás del portal del 20 de julio en Bogotá. Luego de casi 10 años viviendo en la Sabana Norte, hace apenas dos meses regresé a la localidad que me vio crecer. Es curioso, pues se trata de la misma casa en la que logré terminar mi tesis de pregrado; hace unos doce años. Por esa época también fue cuando empecé a meterme en el cuento del Rap, y por ahí derecho en el mundo del HipHop; cuestiones que guían esta indagación por la formación subjetiva a través de mi experiencia, del estudio de mi historia de vida; específicamente de cómo llegué a ser Rapero y Gestor HipHop al tiempo que Maestrante en Educación. La indagación por esa faceta específica orienta este relato autobiográfico más hacia “Xilo”, que a Sergio; y digo esto únicamente porque hay un infinidad de cosas que inevitablemente quedarán ocultas tras este escrito, la incapacidad de dar cuenta de una vida entera, eso que menciona Deleuze (2004, p. 223) cuando habla de la inmanencia; lo he entendido tal como lo escribí en mi canción “Con lo que me quedo” cuando dije: “Analizo y trato de describir lo que hay, es difícil volver lenguaje un Universo total” (XiloZibe, 2018b).

Pese a dejar muchas cosas de lado para enfocarse en las preguntas de interés, esta historia de vida permite sumergirse en un Universo complejo lleno de mundo, de sociedad, de historia y cultura y de vida; de otros relatos, de sucesos barriales pero también globales. Este relato encuentra cosas en común con muchos otros sujetos, de lo que somos como humanos, como colombianos, como hijos de la colonización, aquellos hijos de la universidad pública, de barrio popular, hijos de una época de inmensos cambios, así como también habrán experiencias muy singulares, vivencias exclusivas de mi persona, experiencias de un loco;

[...] Personas, lugares, momentos,
grandes lecciones y conocimientos
se entretajan y forman detalles complejos,
algunos libros y canciones, algunas conversaciones
sentimientos y emociones,

embotelladas en este canto y en quien canta (XiloZibe, 2018b, con link de audio disponible en: https://youtu.be/3FrS04erbZA?si=ot04PCQU0ZKpbl_d).

Regresar a esta casa desde donde escribo, luego de casi diez años, ha estado bien, pues he podido estar cerca de la familia nuevamente. Ellos han enriquecido este relato, sus voces han sido importantes al igual que sus silencios. Estar en Bogotá nuevamente me dio la oportunidad de entrevistar “viejes amigos” con quienes hemos reído recordando cosas, hay mucho de que reír, afortunadamente. Entrevisté a Quira¹⁷, al Pollo¹⁸, a CH¹⁹ y a Dani noctu²⁰... salen a la luz muchas construcciones en común, no sólo desde las experiencias compartidas, más de unas formas de percibir el mundo, creencias, lenguajes musicales, búsquedas... Digo que regresé a la localidad pues si bien en esta casa y en este barrio había vivido 6 años, entre mis 18 y mis 24, antes de eso viví todo el tiempo en la parte alta de la Localidad, yendo y viniendo entre los barrios de La Gloria y Santa Rita, un territorio con su propia historia y que, indudablemente, formó parte de lo que soy.

Capítulo 1. Infancia; Entre la Familia y el Barrio.



Figura 2. Sergio, en el parque comunitario de la Victoria, 1989.

¹⁷ Jenny Matíz.

¹⁸ Edward Villamil

¹⁹ Christian Medina

²⁰ Daniel Santiago

1. 1 El hijo de un zapatero del Barrio La Gloria.

La Gloria, un barrio incrustado en la parte media de la loma del sur oriente bogotano. Allá crecí y viví desde que nací, el 4 de julio de 1987, hasta los 9 o 10 años, aun vivíamos con mi papá, Marco Bonilla (luego se marcharía de casa cuando yo tenía once), mi mamá, Martha Castillo y mi hermano, John Heidelberg. Mis primeros años transcurrieron en varias casas de ese barrio, en las que vivimos en arriendo. Mi papá, en esos tiempos, siempre tuvo un local de zapatería en el que yo pasé mucho tiempo de mi infancia inventando juegos con lo que encontraba “jugaba con las hormas, las herramientas, las suelas... “[...] se la pasaba mucho tiempo al lado de su papá- me cuenta mi mamá” (comunicación personal, agosto 2024). Tengo recuerdos de la zapatería de mi papá en esa época como una juguetería; desde puntillas hasta herramientas, cajas de tapas o tacones, rollos de cueros, martillos, alicates, pinzas, polvo de la pulidora, hebillas, cremalleras y una infinidad de formas, texturas, colores y olores entre los que pasé parte de mi infancia, inventando juegos y personajes; los broches se volvían autos, las hormas montañas, los estantes de madera llenos de herramientas y zapatos usados fueron rascacielos en los que se libraron batallas épicas entre mis muñecos. Tenía una tortuga ninja de plástico que movía los dos brazos al mismo tiempo, un Batman de caucho con las manos en la cintura, tenía una especie de tranformer, seguramente chino, que se desarmaba en un montón de piezas plásticas de colores y que por separado resultaban ser autos.

Los juegos de mis primeros años mezclaron los diversos pero sencillos recursos materiales con mucha imaginación en el desarrollo de procesos creativos, recuerdo que mi papá me enseñó a hacer futbolines con una tabla, puntillas, cuerda y un esfero. El balón era una bola de piquis y, con un palo de paleta por turnos, se golpeaba hacia el arco contrario, entre 20 puntillas clavadas a la tabla que representaban los jugadores de cada lado, se les pintaba con esmalte la cabeza de las puntillas de un color cada equipo, eso le agregaba realismo y drama al juego. Experiencias como esta o la invención de juegos en la zapatería me harían muy recursivo, para inventar juegos en lo que vino de mi niñez, y considero que eso ha seguido influyendo en mí, con el hecho, por ejemplo, de que hoy en día produzca instrumentales, videos, fotografía, componga canciones, como una especie de juegos en los que pongo en marcha la imaginación, creatividad y recursividad constantemente.

No recuerdo haber tenido mucho acercamiento al arte en mi infancia y cuando le pregunté a mi mamá por algún recuerdo particular en relación a la música, su negativa fue volviéndose relato de la infancia de mi hermano “John si, se ponía a bailar con el disco de la mochila azul” (Castillo, comunicación personal, agosto 2024). Recuerdo, sin embargo, que en el barrio había dos bandas de colegios privados por las calles del barrio, las del colegio Lorenzo de Alcantúz, y la del colegio Panamericano; ocupaban media cuadra, una veintena de estudiantes de diferentes edades, organizados en filas con sus instrumentos; recuerdo el sonido de las liras, el golpe de los platillos y el compás de los bombos, retumbando fuerte desde cuadras atrás, la gente salía a las puertas de sus casas para verlos pasar, yo me asomaba también, despertaba mi curiosidad y, más de una vez quise crecer y estudiar en ese colegio para hacer parte de la banda; “Si hijo -me dice mi madre- usted estuvo en esa banda, pero no me acuerdo en que (los platillos, ahora recuerdo vagamente), eso fue cuando tenía 4 años, porque usted estudió ahí antes de entrar a la Escuela de la Gloria” (Castillo, comunicación personal, agosto 2024). ¡Hemos recuperado un recuerdo junto a mi madre! Mi primera participación en una agrupación musical fue a los 4 años, desempeñándome en la percusión (jajaja). Tal vez esta pequeña incursión temprana influyó en adelante en mi interés por la música más allá de su apreciación, desde su interpretación.

Crecer en este ambiente humilde pero rodeado de formas y colores, haber desarrollado procesos creativos dando forma a las herramientas de la zapatería para inventar juegos, se erigen como espacios donde se configura un horizonte desde el cual comienzo a entender el mundo y a mí mismo. Estas experiencias a temprana edad me ofrecieron un marco sociocultural que yo asumí como naturales, sin mayores opciones de contraste o comparación, fueron parte de aquellos aspectos tempranos que incidieron en mi forma de ser. En mi núcleo familiar se encarnan diversas particularidades de ese mundo que incide en mi subjetividad desde un fenómeno de socialización primaria (Berger y Luckman, 1966). Crecer entre una zapatería, en un barrio de estrato dos, mirar con asombro las bandas marciales en las calles, jugar con una mezcla de herramientas, materiales para reparar zapatos y juguetes, inciden ya en la formación de un sujeto con unas particularidades, además de develarse aquí en el relato unas narrativas bajo las cuales crece el autor que obedecen desde tan temprana edad, a unos elementos propios del hibridismo cultural, como es el hecho de nombrar muñecos como Batman o una tortuga ninja (personajes provenientes de la cultura del cómic

estadounidense) entre otros elementos, lo que indica la existencia previa de unas incursiones culturales que han dejado aspectos híbridos y que forman parte de dicha socialización primaria del autor (inicio de los años noventa). Uno de los aspectos destacados como autor del relato, es la relación entre la creatividad y la recursividad que desarrollé durante mi infancia, jugando en la zapatería de mi padre y construyendo futbolines con materiales improvisados como prácticas que en cierta medida moldearon mi manera de enfrentar el mundo y buscar soluciones. El entorno familiar y los discursos que se vivieron en casa fueron igualmente significativos. Como Berger y Luckmann (1966) explican, la socialización primaria es esencial en la construcción del sujeto, ya que es durante esta etapa cuando internalizamos los valores, normas y significados que estructuran nuestra percepción de la realidad.

La conversación con mi madre y esa reconstrucción colectiva de un recuerdo, como el caso de mi participación en una banda escolar a los cuatro años, aporta un elemento crucial. Según Ricoeur (1996), la memoria colectiva juega un papel central en la construcción de la identidad narrativa. Este recuerdo compartido resignifica mi experiencia y me permite, como autor autobiográfico, conectar mis intereses actuales en la música con esa temprana incursión en la percusión. En este acto de recordar, los significados del pasado se reinterpretan constantemente en el presente incidiendo en la constitución subjetiva.

1.2. La música de mi infancia

Transcurrían los años 90, sonaba música del argot popular por todo lado, las emisoras eran el medio predominante. En casa sonaba Amor Estéreo²¹ mientras me alistaba para la escuela, cuando iba a la tienda por unas tostadas tenían sintonizada Tropicana²², de camino a la escuela Radio Recuerdos²³; sonaban rancheras, vallenatos, salsas y merengues que mi permeable mente de niño absorbía sin mayor detenimiento. El mosaico de música que

²¹ Amor Estéreo fue una emisora de radio colombiana que se destacó por transmitir música romántica, especialmente de las décadas de 1960 a 1990.

²² Tropicana, una de las emisoras más populares en Colombia durante los años 90, transmitía en el dial 96.9 FM en Bogotá. Esta frecuencia se convirtió en sinónimo de música tropical, especialmente salsa y vallenato, lo que ayudó a consolidar su posición como un referente en la radiodifusión colombiana.

²³ Radio Recuerdos fue una emisora colombiana que se destacó en la década de los 90, enfocándose en la música popular y ofreciendo una programación que incluía géneros como ranchera, bolero, guasca y folklore. Su dial en la época fue 850 AM.

escuché en mi niñez, y que incluso bailé en una que otra fiesta del cumpleaños de no-se-qué vecino, vendría influyendo en mis búsquedas posteriores de producción musical, al punto de que muchas veces he usado técnicas de sampléo²⁴ con canciones de Leo Dan, Eddie Palmieri, Los Pasteles Verdes, Eliseo Herrera, Lucho Bermúdez, etc. Y, además, continuamente estoy pendiente de las canciones que llegan a mis recuerdos para ver qué les puedo aprender, como puedo darles uso en mi proceso creativo.

Pero si hubo una música por la que recuerdo sentir disgusto desde la primera vez que le presté atención: la música carrilera; mi papá la escuchaba cuando cerraba el local de zapatería y se encerraba a tomar sólo; Pepe Aguilar, Las Hermanitas Calle, y otros cuyos nombres no recuerdo, pero desde ese momento me dejó la sensación de ser una música muy agresiva y poco agradable:

...si no me querés, te corto la cara,
con una cuchilla, de esas de afeitar,
Y el día de la boda te doy puñaladas
Te arranco el ombligo y mato a tu mamá. (Las Hermanas Calle, s.f.)

La presencia de esta música en mi vida durante los años 90 refleja cómo los medios de comunicación si bien se muestran como canales de entretenimiento, funcionan como plataformas de socialización cultural. La música que sonaba en las emisoras era un reflejo claro del hibridismo cultural, de cómo lo local y lo global se fusionaban en un espacio sonoro común. Rancheras mexicanas, baladas argentinas, salsa cubana y puertorriqueña, música tropical venezolana, vallenato y merengue se entretejían en un mosaico sonoro que no solo reflejaba las tradiciones de distintos países, sino también la creación de una identidad latina compartida y expresada en el contexto colombiano de la época. Como señala Canclini (1990), estas hibridaciones culturales surgen del cruce entre lo local y lo global, generando significados inéditos que afectan la forma en que las personas se entienden a sí mismas en relación con su entorno.

Dicho hibridismo de culturas latinas se evidenciaba en la música, más también se extendía a otros medios y mediaciones, como lo reflejaba la oferta cinematográfica y las radionovelas como Kaliman. Las películas de Cantinflas, por ejemplo, o el personaje de Pedro Navaja eran

²⁴ El sampléo es la técnica de cortar un fragmento de una canción o sonido ya existente y transformarlo para sacar una nueva pieza musical, en este caso una instrumental de Rap.

símbolos de cómo los medios de comunicación creaban una suerte de narrativa colectiva, representando parte de la realidad social y política de la época para los países de habla hispana en el continente Americano, lo que incidió en mí como en muchas otras personas, generando ciertos rasgos subjetivos comunes, al punto de que, por ejemplo, muchas veces hacemos alegorías alusivas al programa mexicano del chavo del ocho casi de manera inconsciente y su comprensión es natural.

Este fenómeno de hibridismo cultural reflejado a través del repertorio cultural que traían los medios, devela la existencia de un marco sociocultural de subjetivación compartido que forma parte de lo que nos lleva a nombrarnos latinos. Además de un pasado común de colonización y desigualdad, se devela también de una hibridación viva y activa, que se manifiesta en el constante flujo e intercambio de formas culturales. Como afirma García Canclini (1990), "la modernidad latinoamericana ha sido hecha en buena parte de préstamos, cruces y traducciones mutuas, no sólo entre lo indígena, lo africano y lo europeo, sino también entre las culturas populares y las culturas de masas que circulan entre países" (p. 20). Esta circulación moldea modos de ser, sentir y estar en el mundo que, aun con sus particularidades locales, se reconocen dentro de una misma sensibilidad común.

De esta forma se comprende que nos encontramos indisolublemente ligados a nuestro contexto en múltiples niveles pues, mi barrio, con sus dinámicas populares, su bullicio y sus particularidades culturales, hizo las veces de agente activo en mi formación como sujeto un agente producto de diversos hibridismos del pasado que llegaban a mí en forma de cotidianidad.

Es importante añadir también, que esta formación subjetiva de ninguna manera es por completo pasiva. Aunque el contexto cultural y social determinó en gran medida mis experiencias y perspectivas, también fui capaz de reinterpretarlas a través de la reflexión y la acción. Mi desagrado hacia ciertos tipos de música, por ejemplo, demuestra que el sujeto no es un simple receptor de influencias externas, sino un agente activo en la construcción de su subjetividad. Como señala Butler (2012), el sujeto emerge en la relación con las normas culturales, pero no se agota en ellas, ya que siempre existe la posibilidad de una agencia que, aun limitada, permite resistir, resignificar o rechazar lo impuesto. En este caso, incluso como

niño, la comprensión intuitiva del mensaje violento y agresivo de la música carrilera²⁵ generó en mí una postura crítica, marcando una distancia emocional y estética que evidenciaba una capacidad de tomar una postura. En este constante ir y venir entre lo que recibimos del contexto y lo que reinterpretemos a partir de nuestra experiencia, se va configurando una subjetividad, profundamente influenciada por la historicidad y las estructuras sociales, pero también capaz de resignificarlas.

1.3. Mi Papá creció en La Gloria

Mi papá creció en un entorno humilde; fue zapatero, formación que obtuvo en el SENA, donde recibió el título de modelador de calzado. Sin embargo, su historia laboral comenzó mucho antes, cuando heredó de su madre la ocupación de zorrero²⁶ desde los 13 años: “Un día vi a mi mamá cargando un bulto de mazorcas, así que le dije que me echara un bulto, que yo le iba a ayudar. Eso me temblaban las piernitas —dice mi papá—, pero pude... y desde ese momento empecé a trabajar” (Bonilla, M., comunicación personal, septiembre de 2024). Esta escena concreta —cargar el bulto, temblar por el peso del bulto y aun así seguir— devela un sinnúmero de aspectos incidentes en las posibilidades de un individuo, situado en un contexto particular, y como todo esto deja marca en la subjetividad.

Los contextos por los que transitó en su adolescencia y adultez temprana estaban saturados de una estética cultural popular: la música de despecho, las rancheras, los corridos. Estas músicas, cargadas de crudeza, muerte, lealtad y venganza, funcionaban como dispositivos simbólicos a través de los cuales se procesaban emocionalmente las tensiones del entorno. Tal como plantea Paul Ricoeur (1996), el relato —sea narrativo o musical— no solo organiza los eventos en el tiempo, sino que les da sentido, los hace inteligibles para quienes los viven.

²⁵ La llamada música de carrilera encuentra su nombre en su relación con el tren, medio por el que llegaba y sus estaciones en las principales ciudades, donde se comerciaba. Agrupaba principalmente a la música mexicana que se había impuesto en zonas populares de dichas ciudades, “aludía a los bares y cantinas donde los repertorios extranjeros mencionados se oían en rockolas y traganíqueles, en bares y cantinas de las zonas de tolerancia situadas alrededor de las estaciones de ferrocarril en las afueras de los pueblos y ciudades de la zona” (Bermúdez, 2006, p. 91).

²⁶ Se refiere a una persona que se dedica a recoger y transportar desechos o materiales de construcción en un carro de tracción animal, generalmente tirado por caballos.

En ese sentido, canciones como *El vuelo de los pavos reales* de Pepe Aguilar, cuando “mataron a Lucio Vásquez”, no eran solo melodías tristes: eran relatos que resonaban con lo que mi padre veía y vivió en su barrio. Ahora me detengo a pensar y relaciono la letra de estas canciones con algunas de rap, incluso una canción mía, en la que relato una experiencia con una muerte en el barrio. Estas sedimentaciones culturales, canciones que narran sucesos violentos, vuelven a ser narrados por que relatan sucesos que siguen sucediendo, y ante las que el arte y el relato permiten procesar la experiencia.

Vivíamos en una casa en arriendo que daba a la calle principal de La Gloria, en San Cristóbal, que conectaba con La Victoria, cerca del cruce de la droguería San Miguel. Era común que, en las madrugadas, se escucharan gritos, carreras, y en ocasiones, un sonido seco, contundente, que penetraba el cuerpo —uy, eso fue bala. Al día siguiente llegaba la noticia: “Mataron a un muchacho bajando para Villa del Cerro, ahí al frente de las cabinas de Telecom... está cubierto con una sábana; si quieren ir a ver, toca rápido antes de que lleguen los del levantamiento”.

En esta parte del relato podemos hacer nuestra primera incursión hacia una relación entre las experiencias personales y los procesos históricos más amplios. El gusto musical de mi papá, por ejemplo, no puede entenderse como una simple preferencia individual, sino como una manifestación de su trayectoria vital, profundamente marcada por las condiciones sociales y culturales de su época. Tal como sugiere Heidegger (2006), la existencia humana está desde siempre situada en un mundo ya dado, en una historicidad que condiciona lo que somos y lo que podemos ser. Estos relatos de violencia cotidiana, narrados en familia, además de configurar una memoria colectiva, permiten también ver cómo el sujeto se construye a partir de experiencias heredadas. La violencia como componente constitutivo del mundo de vida del que provengo.

Mi papá nació en El Sosiego, hijo de madre boyacense, el mayor de siete hermanos, criado en un rancho de madera y piso de tierra. Llegó a San Cristóbal cuando tenía unos 11 años, en 1960. “Yo llegué aquí y esto olía a mierda, porque la mierda la ponían en zanjas que iban a las quebradas y las tapaban con latas... uno ya no tomaba el olor, sólo cuando llegaba por primera vez” (Bonilla, comunicación personal, 2024). Sus recuerdos materiales —el olor de las zanjas, el agua cargada en pilas— nos hablan de las condiciones de vida en barrios en

formación, atravesados por el abandono estatal y una organización comunitaria con dificultades de todo tipo. De este modo vemos como la historia de mi papá se inscribe en procesos sociales más amplios; muchos de los barrios populares de San Cristóbal Sur como Buenos Aires, El Sosiego, San Isidro o Santa Ana, surgieron del desplazamiento forzado del campo a la ciudad, consecuencia de conflictos como *La Violencia*²⁷, el surgimiento de las guerrillas, el narcotráfico y el paramilitarismo.

Durante las décadas de 1980 y 1990, estos barrios fueron impactados por la llegada del microtráfico, el control territorial por parte de grupos armados, el pandillaje y un aumento de la exclusión social.

“Llegó la marihuana porque se terminó la guerra de Vietnam²⁸ —dice mi papá—. Llegaron un poco de viciosos a Estados Unidos, de ahí pasaron a México —que heredamos mucho de su cultura—, y de ahí acá. Entonces empezó a llegar la marihuana y todos los vicios... primero entre pájaros²⁹... y luego a los otros muchachos, y ahí se volvió un relajo” (Bonilla, comunicación personal, 2024).

Este testimonio permite analizar y comprender la conexión de los fenómenos locales con dinámicas culturales transnacionales. Se estima que 2.7 millones de estadounidenses participaron en la guerra de Vietnam (Forigua, 2008) y, para 1973, el 60% de ellos consumía drogas (Antón, 2017). Al regresar, estas prácticas se extendieron por el continente, influenciadas también por el movimiento hippie y la contracultura. Como señala Forigua Rojas (2008), la agitación social y política en Estados Unidos tuvo un impacto decisivo en la transformación cultural del continente. Así, lo que mi padre vivía en su barrio era, en parte, el eco de procesos históricos más amplios que afectaron el tejido social y cultural del país.

²⁷ Haciendo referencia específica al periodo de guerras civiles vividas en Colombia denominado “La Violencia”

²⁸ Esto se relaciona con el uso de sustancias psicoactivas generalizado entre las tropas estadounidenses en Vietnam. Según un estudio de 1973, más del 70% de los soldados desplegados consumían algún tipo de narcótico (Alvarez, 2023), esto repercutió en el crecimiento de la demanda de drogas en donde Colombia producía Cocaína y Marihuana.

²⁹ “Los 'pájaros' eran asesinos a

²⁹ “Los 'pájaros' eran asesinos a sueldo de filiación conservadora durante La Violencia de los años 50. En las décadas de 1970 y 1980, surgieron nuevas formas de sicariato en las ciudades, especialmente ligadas al narcotráfico. Aunque no eran los mismos 'pájaros', representaban una transformación de esas prácticas violentas del campo a los entornos urbanos” (Sanchez y Merteens, 1983, p. 42).

Este ejercicio de memoria funciona como una vía para comprender los modos en que la historia familiar y colectiva se entrelazan en la subjetividad. Como señala Paul Ricoeur (1996), la narrativa no solo conecta los eventos en un orden temporal, sino que también da sentido a las experiencias individuales al integrarlas en un marco histórico más amplio. Y es precisamente esa conexión la que se hace evidente cuando comprendo que lo que él vivió no es únicamente su pasado, sino una de las capas que configuran mi presente. La descripción de las zanjas cubiertas con latas y el olor penetrante de un barrio en convulsionada formación, evidencia un tipo de habitar profundamente atravesado por la marginalidad estructural. Ese relato, entonces, adquiere sentido como gesto narrativo que me permite conocer las condiciones materiales de la infancia y juventud de mi padre, pero, además, leer en ellas los efectos de procesos históricos más amplios como la migración forzada o las condiciones en que se desarrolló la localidad en la que crecería yo años después.

1.4. Una infancia muy popular

Cuando yo nací, la localidad ya había mejorado en algunos aspectos: los barrios contaban con sistema de alcantarillado y el olor de las heces humanas, que según los relatos de mi padre impregnaba el ambiente, ya no era uno de sus males. Puedo decir que viví una infancia alegre entre los barrios La Gloria y La Victoria, en la que, si bien la violencia no era ajena, no lo abarcaba todo. Sobre todo, los niños pudimos disfrutar de las calles empinadas del barrio, como cuando nos lanzábamos en triciclo por la pendiente, tomando velocidad hasta llegar al tramo sin pavimentar —“hay que frenar en la destapada”, decíamos—, o cuando jugábamos mete-gol-tapa en la calle plana de la manzana.

En esa calle plana llegaban los niños de las casas cercanas los fines de semana; montaban bicicleta, patines, jugaban cogidas, ponchados, bailaban trompo. A eso de los ocho o nueve años me junté con Juan, William y Beto, niños de la cuadra con quienes empezamos a recorrer el sector sin la compañía de un adulto. Se trataba de una aventura secreta que nos llenaba de emoción. Recuerdo especialmente nuestras expediciones a la Piedra del Diablo, camino hacia Villa del Cerro, una roca de unos veinte metros de alto en la que subíamos inventando

personajes y situaciones. A esa edad, sentía que estaba muy lejos de casa, y esa distancia física, aunque corta, se convertía en símbolo de independencia e imaginación.

La escuela fue también un lugar de diversión, socialización y crecimiento. Era un espacio humilde, muy popular, pero a esa edad uno no se detenía a pensar en esas condiciones. Jugábamos por los caminos de tierra de un barranco que tenía la escuela en su parte baja. Me peleé con algunos niños, y en casa me decían que no podía dejarme: “Le doy encima por bobo y dejarse”, recuerdo que mi papá me dijo alguna vez. Esta frase, cargada de una ética popular de la sobrevivencia, refleja los valores que se transmitían en la crianza, una forma de estar en el mundo donde defenderse era parte de la formación. Gadamer (1991) explica que la tradición no es un lastre del pasado, sino el suelo en el que nos movemos, y que nos ofrece un horizonte para comprendernos. En ese sentido, la escuela no solo era el lugar del aprendizaje formal, sino también donde se escenificaban los valores y códigos del barrio, y donde lo subjetivo se configuraba en tensión con esas tradiciones.

En aquella Escuela recuerdo también haber bailado La gata golosa, con el vestuario típico de este pasillo. Mi compañerita fue Sandra, una niña crespa, morenita, que fue mi amiga hasta tercero. En algún momento existieron fotos de esa presentación, por eso con mi mamá aun la tenemos presente en la memoria, aunque ¿Quién sabe que se hicieron esas fotos?

Este tipo de actividades escolares, aunque a veces parecieran triviales, se convertían en espacios donde las prácticas culturales se encarnaban. Gadamer (1991) afirma que la tradición se actualiza en los símbolos y lenguajes compartidos, y eso es lo que ocurría cuando bailábamos o participábamos en actos cívicos; estábamos siendo parte de algo que nos antecedió, pero que ahora nosotros representábamos. Así, la experiencia escolar me hizo partícipe del tejido simbólico de mi comunidad.

1.5. ¡Que Feliz Navidad!

¡Navidad de los pobres, que feliz Navidad! (Los Éxitos, 1955).

Cuando llegaba diciembre tal como ocurre todavía, la música tropical se adueñaba de las emisoras: Pastor López, Rodolfo Aicardi, La Billo Caracas Boys. Recuerdo algunas vísperas de Navidad y Año Nuevo. Cuando iban a ser las doce, subíamos al segundo piso de la casa,

donde vivían los dueños. Los recuerdo tomando cerveza, haciendo asado y bailando entre familiares en lo que era una terraza techada a la mitad. Se cruzaban los abrazos —como dice la canción—, los deseos de feliz Navidad o feliz año, y esperábamos el conteo regresivo, ese del que habla la canción *Faltan cinco pa' las doce* (Oropeza, 1963). En ese momento buscaba a los míos: a mi mamá, a mi papá y a mi hermano como en un ritual social, que refuerza la pertenencia y simboliza valores familiares.

Los cinco primeros minutos después de la medianoche, el cielo se llenaba de estallidos brillantes. Yo me asomaba por la baranda de la terraza y me perdía, absorto, en esa escena: miles de voladores estallaban sobre la ciudad. Desde ahí, se veía buena parte de Bogotá: al frente, Ciudad Bolívar con sus montañas iluminadas en hileras; al norte, la Torre Colpatria —aunque entonces no tenía luces ornamentales, solo se alcanzaban a distinguir las ventanas iluminadas de sus diferentes pisos.

Esa imagen, la de la ciudad vibrante desde las montañas del sur oriente, fue más que una postal navideña: era la forma en que, desde la infancia, se tejía una relación emocional con el territorio. La mirada infantil se transformaba en una forma de apropiación simbólica del lugar, en una práctica sensible que inscribía en el cuerpo la idea de pertenecer. Como señala Ricoeur (1996), el acto de recordar no solo revive el pasado, sino que lo reintegra al presente como un significado actualizado. En mi caso, esa contemplación silenciosa del cielo y la ciudad era también un ejercicio de aprehensión de mi lugar en el mundo, de enlazar las experiencias sensoriales con los hilos invisibles de la historia familiar, barrial y cultural que me constituían.

La tradición que atraviesa este relato no se trata de una repetición mecánica del pasado, sino una dimensión viva que nos permite significar la experiencia. Desde los juegos infantiles hasta las celebraciones familiares, desde las frases de crianza hasta los bailes escolares, todo ello constituye una red de prácticas que no solo expresan una herencia cultural, sino que moldean la subjetividad en sus formas más cotidianas. La tradición, como nos recuerda Gadamer (1991), se realiza en lo que compartimos y repetimos, pero también en lo que reconfiguramos, en lo que volvemos a vivir con sentido. Y en esas vivencias, fui reconociendo los cimientos de una subjetividad situada que hoy forma parte esencial de quien soy: latino, colombiano, bogotano, habitante del sur, de la Vicky, como le decíamos

jocosamente al Barrio la Victoria. Todo esto conecta con lo que muchos años después empezaría a explorar a través de la música, de la mezcla del rap con aspectos musicales y conceptuales de ese popurrí cultural que marcó mi infancia, antes de llegar a la adolescencia, volverme metalero y montarme en un viaje musical con raíces anglosajonas como les contaré más adelante.

1.6. Mi madre creció en Kennedy

Mi madre provenía del barrio Kennedy central, en Bogotá. Hija de cundinamarqueses. Su padre, nacido en Nemocón, fue policía hasta jubilarse; su madre, oriunda de Lenguazaque, fue ama de casa y madre de diez hijos. Vivieron en un barrio en el que el Estado ofrecía vivienda a familias de policías, por lo que, aunque seguía siendo un entorno popular, las condiciones de vida eran algo más estables que las que se vivían en las lomas de San Cristóbal durante los años setenta. Ser la hija mayor en una familia numerosa marcó profundamente su manera de ser. Desde joven asumió responsabilidades que en otras condiciones no le habrían correspondido: “Le ayudaba a mi mamá con los menores, Wilson, Sonia, Nancy” (Castillo, comunicación personal, 2025). Su carácter recio, su forma de hablar directa y su constante empuje reflejan esa crianza en la que no había lugar para la queja ni para la inacción.

Mi madre creció en un entorno donde el esfuerzo era una condición de existencia. Su papá imponía un orden estricto en casa: “No podía llegar y ver un papel en el piso” (Castillo, comunicación personal, 2025). Y su madre, aunque no sabía leer ni escribir, nos inculcó — como ella lo repite— “mucho respeto” (Castillo, 2024). Esa combinación de disciplina y dignidad moldeó su subjetividad, y con el tiempo, se convirtió en la base de la nuestra, mi hermano y yo. Aunque estudió solo hasta séptimo de bachillerato en su juventud, en 2014 decidió terminar sus estudios y se graduó de bachiller. Esta decisión, tomada ya en la adultez, dice mucho de su forma de entender la vida: nunca es tarde para cerrar un ciclo pendiente. Para ella, el saber, la autonomía y la constancia siempre fueron esenciales.

Nos inculcó a mi hermano y a mí la importancia de la educación, la honestidad y la berraquera. “Pa’lante porque para atrás ni para peinarse”, “entre más duro el toro, mejor es la corrida”, “el que obra bien, bien le va...” eran frases que repetía con frecuencia, como principios que estructuraban su visión del mundo. Su lenguaje era performativo, como diría

Hall (1997), cargado de ideología, de herencias culturales que se transmitían sí través del contenido, pero también del tono, del gesto, de la reiteración.

Nuestra relación afectiva no fue particularmente cercana durante mi infancia. Ella no era una mujer de palabras dulces ni de demostraciones efusivas. Su forma de amar era más práctica y silenciosa, se podía evidenciar en la casa impecable, en el ahorro riguroso, en la forma en que luchaba por mantener su independencia económica vendiendo cobijas, ropa o lo que apareciera. Me decía: “Hay que ahorrar, hijo”, una frase que en la infancia parecía rutinaria, pero que hoy reconozco como una lección profunda sobre la previsión y el cuidado. Podemos decir que su forma de maternidad no respondía a modelos afectivos convencionales, sino a una ética del cuidado que se expresaba en la acción.

Muchas de sus enseñanzas, incluso aquellas que no comprendí del todo en mi niñez, forman parte de la piel con la que hoy habito el mundo. En su determinación, en su disciplina, en su rechazo a la dependencia, están muchas de las herramientas que me han permitido recorrer mi propio camino. Y aunque de niño sentí su forma de amar como distante, hoy veo que cada gesto cotidiano —en el orden, en la fuerza, en la exigencia— me ha enseñado a sostenerme, a resistir, a persistir. Ricoeur (2006) señala que la identidad narrativa permite reinterpretar el pasado, encontrar en los recuerdos sentidos nuevos que nos ayudan a comprender de qué estamos hechos y en este caso de pensarme la relación con mi mamá sí que me ha tocado volver al pasado y reinterpretar las experiencias, ya que en mi infancia nuestra relación fue por momentos problemática.

En ese cruce entre su historia y la mía, entre su forma de ver el mundo y la manera en que lo habito hoy, se configuran nuestras subjetividades. La suya, marcada por el deber, la perseverancia y la tenacidad. La mía, atravesada por una tensión entre el deseo de ternura y el aprendizaje de sus valores. Nuestra relación fue, en efecto, una pedagogía silenciosa, una escuela de vida. Aunque no repita las frases de mi mamá, creo que dejó en mí muchas de sus actitudes, las cuales guían algunas de mis decisiones y, si me pongo a pensar bien, creo que he adaptado esas frases a mi propia vida, tales como: “Vamos a hacerlo real” o “hay que obrar con cariño por ley de causa y efecto”.

1.7 Una loma más arribita

En 1997 nos mudamos a Santa Rita, unos cuantos barrios más arriba de La Gloria, a unos veinte minutos caminando por la 145³⁰ hasta la torre y luego bajando por donde quedaba la escuela (CED Santa Rita Sur oriental) al fondo por toda la destapada. Mis papás habían comprado un lote y, con la ayuda de mis tíos maternos, levantaron una casa prefabricada. Hacía mucho frío, así que empapelamos las paredes con periódico y engrudo hecho con yuca rallada hervida —una receta casera que preparaban mi mamá o mi papá. El papel periódico, al secarse, tomaba un tono amarillento que contrastaba con el rojo brillante del piso de mineral, que mi mamá mantenía impecable. “Pobres, pero aseados”, decía ella con orgullo.

Santa Rita tenía sus particularidades. Era un barrio más apartado y aún en proceso de consolidación. Buena parte del terreno eran potreros —como decían los mayores— que poco a poco se extendían hacia el occidente, conectando con las montañas. Era frecuente reunirse con otros niños del barrio para jugar entre esos terrenos abiertos: recoger caracoles, construir caracolarios improvisados o caminar hasta la quebrada, en jornadas infantiles; cada rincón se convertía en escenario para explorar, imaginar y crear.

En ese tiempo me atrapó la fiebre de Pokémon. Hice mis propias pokebolas con pelotas de icopor³¹ pintadas con marcador, y me la pasaba “cazando” pokemones imaginarios por toda la cuadra. Pasé de jugar con pistolas invisibles a sumergirme en un universo con sus propias reglas y símbolos, transformando mi forma de jugar y de relacionarme con el espacio. Pokémon era un dispositivo cultural que, como dice Parada Morales (2012a), traía consigo todo un sistema de valores, mitologías y formas de representación que habilitaban nuevas subjetividades. No solo cazaba pokemones; me desplazaba simbólicamente a ese mundo, lo habitaba.

Esta transformación subjetiva no ocurrió en abstracto, sino entrecruzada con el contexto material y cultural de Santa Rita. El empapelado de periódico y los potreros del barrio convivían con los nuevos lenguajes globales traídos por la televisión, donde series como Dragon Ball, Caballeros del Zodiaco y Pokémon irrumpieron en la cotidianidad de la niñez de mi época. Pokémon, que llegó a Colombia en 1999 por Caracol Televisión, no solo capturó

³⁰ Hago referencia a un sector de estos barrios en el que se encontraba el terminal de una ruta de transporte público y cuyo número de ruta era 145.

³¹ Material polímero que se conoce así en Colombia, por el nombre de la Empresa que lo fabricaba y distribuía que era la Industria Colombiana de Porosos ICOPOR.

la atención de miles de niños, sino que se integró activamente en sus juegos, redefiniendo sus formas de narrarse y narrar el mundo (Jáuregui, 2019).

El contraste entre la precariedad material del barrio y la sofisticación de los imaginarios televisivos, contrario a representar una contradicción, propició espacios para la hibridación. Como afirma Canclini (1990), se trata de una configuración novedosa que produce sentidos inéditos. Las pokebolas hechas con icopor eran exactamente eso: la materialización artesanal de un universo extranjero en un contexto local, la fusión entre el ingenio popular y el acceso limitado a mercancías, el modo en que lo global se encarna en lo cotidiano.

Esta convivencia entre contextos disímiles da cuenta del papel de las mediaciones culturales en la formación subjetiva. Martín-Barbero (1991) advierte que los medios no solo comunican, sino que median entre narrativas globales y experiencias locales, permitiendo a los sujetos reconfigurar sus formas de habitar el mundo. Así, mientras exploraba la quebrada con los amigos del barrio, también habitaba el universo Pokémon; mientras empapelábamos la casa con engrudo o hacíamos cometas con bolsas plásticas y pita, también nos movíamos simbólicamente en territorios nuevos, regidos por otros códigos y otros valores.

En retrospectiva, veo cómo estas experiencias no solo ampliaron mi universo simbólico, sino que me enseñaron a convivir con la diversidad cultural, a integrar lo que parecía opuesto. En ese juego entre el barrio y la televisión, entre el engrudo y el anime, se forjaba una subjetividad que no se aferraba a una sola orilla, sino que aprendía a habitar los bordes. Esa subjetividad, marcada por la carencia y la creatividad, por la tradición y la tecnología, representa una forma concreta y viva de lo que Canclini define como hibridismo cultural. Todo esto me transformo como sujeto, por supuesto. La llegada de Pokémon a mi vida significó la apertura a un nuevo universo simbólico del que nos apropiamos y lo adaptamos muchos niños de la época.

Mi infancia, entonces, no puede entenderse separada de estas mediaciones. La casa prefabricada con piso rojo brillante, la quebrada, las pokebolas artesanales, el primer estreno de la película Pokémon al que asistí en 2000: todo esto forma parte de un relato donde lo local y lo global no se oponen, sino que se funden en una trama singular que me constituye. Aquí se avisa un sujeto incidido por múltiples interacciones simbólicas, materiales e históricas que se anudan en la experiencia vivida.

1.8. Creciendo en el Barrio

Yo crecí arriba donde alumbra esa loma,
Donde esa calle destapada se asoma,
Y entre carencias sociales,
vicisitudes barriales,
grandes desfalcos estatales, creciendo,
Una manada de amistades,
Disfuncionales hogares,
En calles vicios y males, ofreciendo... (XiloZibe, 2021, audio disponible en:
<https://youtu.be/ETBTen0LE1M?si=eds7FxpGla2OZ8s4>)

En la medida en que fui creciendo, el barrio comenzó a mostrarme su cara más cruda. Un día, "Morochó", un pelado de unos 20 años, me pidió prestado un buso de Metallica. Me dijo: “préstemelo que voy a coger unos quietos³² en la vía al Llano”. Nunca me lo devolvió. Otro día, dejé de ver a “Kokoriko”, un pillo del barrio cuyo apodo me parecía curioso. Su ausencia no fue explicada, pero se sintió, como tantas otras en Santa Rita. Antes de todo eso, ocurrió una escena que quedó tatuada en mi memoria.

Jugaba en la empinada cuadra frente a la casa, disparando con pistolas imaginarias junto a un amigo. En medio del juego, pasó el “paisa”, otro personaje del barrio, que nos saludó y nos mostró una pequeña botella con un barco adentro, hecha con palillos y balsa. Luego siguió su camino por la calle destapada. Minutos después, escuchamos un estruendo seco, similar al golpe de una teja de zinc, y lo incorporamos como parte de nuestro juego. Pero al avanzar, nos encontramos con el cuerpo del paisa, tirado boca arriba, con un ojo rojo. Llamamos a un muchacho mayor que vivía al frente, en la casa de los recicladores. Él corrió hacia la urbanización Nueva Roma a buscar a la familia. Poco después, una mujer subía corriendo, gritando entre sollozos. Era su madre. Lo tomó entre los brazos como si aún

³² fue la primera vez que escuché la palabra “quieto” como sustantivo, pero inmediatamente entendí que se refería a aquella persona susceptible de ser robada, tomándola por sorpresa usualmente con dicha palabra: ¡quieto!

pudiera despertarlo, pero su otro ojo, el que no estaba rojo, comenzó a volverse vidrioso. El paisa acababa de morir.

Cuando les conté a mis padres, lo primero que me dijeron fue: “usted no vio nada, no sabe nada”. Esa frase no era solo una advertencia: era una enseñanza. En ella se resumía un código de supervivencia barrial, una pedagogía del silencio forjada en la violencia. Como afirma Martín-Barbero (1991), las mediaciones culturales no operan solo en los medios, sino en las prácticas y discursos cotidianos que nos enseñan a vivir, a callar, a interpretar el mundo. Esa consigna de mis padres fue, en sí misma, una forma de mediación: me transmitía que, en este entorno, ver y saber también era peligroso. Escribí más adelante sobre este suceso en una de mis letras:

“Vi con mis ojos los efectos de la guerra

Era muy niño cuando jugaba en la acera

El paisa era un pillo, ahora tirado en la tierra

Limpieza social dicen, no sonó la balacera” (XiloZibe, 2020a)³³

La infancia en este contexto no fue solo una etapa vital, sino una escuela en la que la calle enseñaba a reconocer la violencia sin nombrarla, a moverse con cautela, a leer los silencios y a descifrar las ausencias. La “limpieza social” no era un concepto aprendido en libros: era una realidad encarnada. Según el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica (Perea Restrepo, 2016), durante la década del noventa este fenómeno se intensificó en los barrios populares: jóvenes vinculados —o simplemente asociados— al consumo de sustancias o a la delincuencia eran asesinados por grupos armados o bandas que actuaban con total impunidad. En muchos casos, la comunidad no solo callaba, sino que validaba estas acciones como necesarias para recuperar el “orden”.

Valenzuela (2015) explica que esta aceptación social se construyó sobre la estigmatización: ciertos cuerpos, ciertas formas de vestir o habitar el espacio eran convertidos en amenazas, y su eliminación se justificaba como limpieza. En el caso del paisa, su historia no fue distinta. Aunque no puedo asegurar por qué lo mataron, sí entendí desde niño que había cuerpos que

³³ Tema inédito

eran vulnerables por el solo hecho de existir en ciertas condiciones sociales. Mi subjetividad se fue moldeando así, entre juegos de infancia y escenas de muerte, entre la imaginación de un niño y la brutalidad del entorno.

La sorpresa que me causó esa escena se transformó, con los años, en materia creativa, en palabras que denuncian, que narran y que resisten. Cuando canto “limpieza social dicen, no sonó la balacera”, no solo estoy recordando un hecho, sino interviniendo en él. Como señala Ricoeur (1996), la narrativa permite resignificar el pasado, darle forma y sentido. En esa letra, el juego y la muerte coexisten; la inocencia infantil choca con una violencia estructural que atraviesa generaciones.

El recuerdo del paisa, como otros tantos del barrio, no es solo una anécdota personal. Es también un fragmento de la historia social de un país donde la violencia no siempre llega en forma de guerra declarada, sino como una práctica cotidiana que organiza la vida en los márgenes. En estos barrios, como lo plantea Foucault (1975), el poder no se ejerce solo desde arriba, sino en las microprácticas que normalizan la exclusión y el control. Y es allí, precisamente, donde se configuran nuestras subjetividades: en el entrecruce entre los discursos del hogar, las reglas no escritas de la calle, y las memorias que seguimos cargando.

1.9. Segunda mitad de los 90, cambio el mundo y cambié yo.

Viviendo allí, en el año 1998, entré a estudiar en el Instituto Técnico Distrital Francisco José de Caldas, que queda en la carrera 68 con 63. Eso es muy lejos del barrio, me di cuenta desde el primer día de clases, aunque yo fui quien escogió aquel colegio entre las 3 opciones que mi mamá me dio, todo porque tenía 3 canchas de fútbol y un coliseo (es un colegio bien grande). “Usted tiene que entrar en un buen colegio como su hermano”, decía mi mamá. Mi hermano había estudiado en el Colegio Nicolás Esguerra, que se destacó por su enfoque académico riguroso en los años 90³⁴. Para llegar al ITD desde mi casa, tenía que caminar unos 20 minutos hasta la salida del barrio Villa del Cerro, luego me embarcaba en un bus de

³⁴ Según un informe del Ministerio de Educación, “las instituciones educativas públicas como el Nicolás Esguerra han sido fundamentales para ofrecer acceso a una educación de calidad a sectores vulnerables” (Ministerio de Educación Nacional, 2010, p. 15).

tipo Ejecutivo de la empresa Ucolbus, para una muy poco interesante hora y media de trayecto. En ese entonces había música en los buses, así que el trayecto muchas veces estaba sonalizado a gusto del conductor, que por lo general era alguna emisora con Vallenato o salsa, así que durante un par de años viajé a ritmo de la música de las emisoras colombianas de la época, por fortuna no existía aún el reggaetón, pienso hoy. Pero eso de ser oyente musical pasivo terminaría unos años más adelante, cuando llegó a mi vida el *walkman*³⁵. Recuerdo unos de colores vivos llamados como *Sports*, uno de color azul fue mi primer *walkman*, luego tendría uno más, de marca *Aiwa* (lo amé mucho) y más adelante, un *discman*³⁶.

La llegada de estos aparatos a la vida de los colombianos de clase media, en la década de los 90, fue el inicio de la música móvil para ellos, posibilitó una escucha musical personalizada, reconfigurando las relaciones entre sonido, espacio y subjetividad. Como lo menciona Gómez Vargas (2024), los medios de comunicación han sido cruciales en la constitución del sujeto moderno, a partir del *Walkman* emergen nuevas formas de apropiación y consumo musical en el espacio público, generando experiencias híbridas entre lo privado y lo público (Canclini, 1990) así como nuevos modos de percepción (Martín Barbero, 1993).

Pero no quiero adelantarme, así que como dijo Zebra³⁷ (1995), “continúo con mi relato”. Ser Itedista³⁸ marcó mi vida, significó salir del contexto del barrio, tanto que tuve un suceso que fue para mí un choque cultural. En sexto grado, a los pocos meses de ingresar a este colegio, vi a un niño del barrio Kennedy al que le decían “La chanda” con un peluqueado que llamó mi atención, así que yo le pedí a mi mamá mandarme peluquear de esa misma manera. Era una especie de base con un mechón adelante, similar al look que usaría el jugador brasilero Ronaldo Nazario en el año 2002, quien, a propósito, en una entrevista pide perdón “a todas las madres que vieron a sus hijos hacerse el mismo corte de pelo” (Ronaldo Nazario en Futbolred, 2021). Pues como a los compañeros de Ronaldo, a los míos tampoco les gustó el

³⁵ Dispositivo portátil de audio que reproducía casetes, permitiendo escuchar música en movimiento con audífonos.

³⁶ Reproductor portátil de discos compactos (CD), sucesor del Walkman.

³⁷ Reconocido rapero colombiano de la “vieja escuela” ex miembro de la agrupación La Etnnia, fragmento de su canción “Noicanicula”.

³⁸ Nombre acuñado a los estudiantes del Instituto Tecnico Distrital Francisco José de Caldas por la primeras siglas de su nombre, ITD.

corte pues era de “ñeros”³⁹; luego de esto no fui capaz de decir que lo había hecho por gusto e inventé que había perdido una apuesta (jajajaja). Duré con este corte un par de meses mientras me crecía el pelo, pero muchos pelados por todas partes del colegio me hicieron saber que lo desaprobaban, cuestión que me hizo comprender que allí había otros gustos, otros looks, otras formas de ver la vida y que por más cool que me había parecido aquel corte de cabello, había todo un colegio al que le parecía horrible.

Mi experiencia en el Instituto Técnico Distrital Francisco José de Caldas marcó un punto de inflexión en mi vida, donde me enfrenté a un nuevo entorno social que exigió una relectura de mi realidad para poder adaptarme. El cambio de contexto, al salir del barrio y enfrentarme a un espacio con códigos culturales distintos, significó un choque que, aunque abrupto, me permitió descubrir nuevas formas de ver el mundo. Esta experiencia me llevo a la pronta comprensión que algunos comportamientos y estilos que eran normales en mi barrio, como el corte de cabello inspirado en “La chanda”, no solo no eran aceptados, sino que eran vistos como una marca de marginalidad o “ñerismo”.

La desaprobación generalizada que recibí por ese corte de cabello fue una experiencia reveladora. Inicialmente, inventé que lo había hecho por perder una apuesta, lo que demuestra mi intento de reconciliarme con las expectativas del nuevo entorno. Aquel corte, que en mi barrio empezaba a llamar la atención, fue resignificado en este nuevo espacio como un símbolo de exclusión, obligándome a repensar mi forma de ver el mundo. Foucault (1975) aporta, al respecto, una perspectiva valiosa al analizar cómo las instituciones como los colegios funcionan como mecanismos de disciplina y normalización. La desaprobación de mis compañeros no era solo un juicio estético, sino parte de un sistema más amplio que regula y moldea los comportamientos aceptables en función de las normas sociales dominantes.

Este suceso me llevó a observar de manera más consciente que en este nuevo espacio existían códigos implícitos que yo debía aprender y, en cierta medida, adoptar para integrarme. Como señala Foucault, “el poder produce saber, no solo reprime; organiza y normaliza los cuerpos y las conductas” (1975, p. 25). Mi adaptación no fue solo una respuesta al rechazo, sino un

³⁹ “La cuenta @RAEinforma contestó: #RAEconsultas En el diccionario académico de americanismos se registran para “ñero, -ra” dos acepciones propias de Colombia: como voz juvenil y coloquial, amigo íntimo, compañero inseparable; pero también, despectivamente, persona de bajo estrato social, marginado” (Jaimes, 2024) en este caso se hace referencia a la segunda acepción.

proceso de aprendizaje y reconfiguración de mi subjetividad ante mi cambio de contexto social. A partir de esta experiencia y las que vendrían en este nuevo grupo social, mi forma de ver y vivir la vida tendría algunas transformaciones. Como sugiere Deleuze (2002), el devenir es esencialmente creativo, y cada encuentro con lo nuevo es una oportunidad para resignificar quiénes somos. En retrospectiva, este choque cultural marcó en mí el inicio de una transformación interna y externa, el ingreso a un nuevo maremágnum cultural donde lo que sabía del mundo hasta ahora ya no era del todo legítimo ni suficiente.

1.10. La Biblioteca Luis Angel Arango o ¿De donde salieron esos cassetes?

Dejé de salir a callejear con los amigos del barrio, entre semana pasaba todo el día entre ir y regresar del colegio y los fines de semana me quedaba solo en casa, mi mamá me dejaba el almuerzo hecho y salía desde temprano; yo me levantaba, preparaba un desayuno simple; chocolate, un huevo revuelto y tostadas y, sin bañarme, me perdía entretenido entre distintos e ingeniosos juegos. Si bien veía televisión, no era mi pasatiempo favorito; antes que hubiera un computador en la casa, solía jugar mucho con el equipo de sonido, mi hermano, Heidelberg, había llevado una colección de varios casetes llamada *lets sing*, que consistía en una compilación de baladas en inglés con la letra de la canción y su traducción al español para practicar el inglés; *One* de Metallica, *Paint it black* de *Rolling Stones* y *Lemon tree* de *Fool's garden* son las canciones que más recuerdo; las ponía a sonar y, con cancionero en mano, me cantaba sus letras a todo volumen, creó que mi hermano influyó bastante en mi temprano gusto por el rock, luego llevaría a casa casetes de Los prisioneros, Soda Estéreo, Maná, Fito Páez, Silvio Rodríguez y Compañía Ilimitada, entre otros. Rebuscando en casa de mi mamá encontré algunos sobrevivientes, ¡Ekhyrosis! el grupo de rock del que salió Juanes. También ha sobrevivido un casete de Silvio Rodríguez y la canción que más recuerdo: El unicornio Azul.



Figura 3. Los Casetes de mi hermano.

Ah, sí, esos casetes los saqué de la Luis Ángel Arango (La Biblioteca) -me dijo mi hermano (Bonilla, H, comunicación personal, septiembre de 2024)-, cuando estudiaba en el Colegio Nicolas Esguerra; tendría unos 13 o 14 años, (entre 1991 y 1993), el profesor de música nos dejó la tarea de que, un domingo cada 15 días, teníamos que ir a la sala de conciertos. La sala de inglés quedaba en el sexto piso, yo me inscribí como estudiante, saqué el material, hice la copia en una grabadora de doble casete, y saqué las fotocopias con el Tío Jorge que tenía fotocopadoras, y las organicé igual que los originales.

La Biblioteca Luis Ángel Arango, inaugurada en 1970, se consolidó como un pilar cultural para la clase media bogotana en la década de 1990. Ofreció acceso a una vasta colección de libros, recursos digitales y actividades culturales, promoviendo la educación y el pensamiento crítico. Este espacio se convirtió en un refugio para estudiantes y profesionales, facilitando el aprendizaje y el desarrollo personal. Mas adelante se crearían más bibliotecas de similar calidad, sin embargo, aun hoy en día continúa siendo un importante centro de información, conocimiento, arte y cultura en la Capital del País. Es apreciable la influencia directa que tuvo esta Biblioteca en la formación de mi hermano, así como la influencia que tuvo en mí, pues gracias a ella tuve acceso no sólo estos casetes de inglés, si no que más adelante, cuando entré a la universidad estaría inscrito a la Luis Ángel por unos dos años, tiempo en el que solía sacar libros para préstamo externo, en el que podías tenerlos por 15 días y se podía renovar en línea, de esa forma tenía un mes entero para leer o consultar los libros. Acceder de forma libre a un sinnúmero de material formativo por una suscripción mensual pudo ser la forma económica de acceder al conocimiento desde sus fuentes primarias

de muchos jóvenes universitarios de la Capital, muchos de ellos, provenientes de familias de recursos limitados para los que cada libro hubiera representado un esfuerzo económico significativo.

El tránsito de las actividades colectivas del barrio a momentos de soledad en casa marcó un cambio en la manera en que construía mi subjetividad y en los dispositivos que estructuraban mi relación con el mundo. Martín-Barbero (1991) plantea que los medios de comunicación y las tecnologías son mucho más que meros transmisores de información, mediaciones que articulan experiencias individuales con narrativas sociales más amplias. En mi caso, los casetes y el equipo de sonido se convirtieron en un puente entre lo íntimo y lo cultural. Escuchar música en inglés con los cancioneros que mi hermano había fotocopiado y ajustado fue no solo un ejercicio de entretenimiento, sino también una forma de acceder a un universo cultural nuevo. La mayoría de canciones de esta colección eran baladas y rock en inglés, lo que sería una aceptación del rock en mi vida y que tiene relación con que mas adelante me voviera metalero. Vemos aquí a la música como medio de exploración y aprendizaje que incide de diversas maneras en mi subjetividad. De hecho, relaciono también, mi afinidad con el aprendizaje del idioma inglés con este primer lúdico y autónomo acercamiento.

La Biblioteca Luis Ángel Arango, primero a través de los materiales que mi hermano trajo a casa y más adelante en una relación más directa, aparece como dispositivo cultural clave. Según Deleuze (1990), los dispositivos son "redes heterogéneas" que organizan prácticas, discursos y subjetividades. La biblioteca funcionó como un dispositivo que democratizaba el acceso al conocimiento, permitiendo a jóvenes de clase media y baja, como mi hermano y yo, interactuar con recursos culturales que de otro modo hubieran sido inaccesibles. Este acceso, que incluía desde casetes y libros hasta actividades culturales, incidió en cierta medida en mi manera de relacionarme con el conocimiento.

1.11. Juguete nuevo

Cuando llegó el computador a casa, por allá a mediados de los 90, aún sin internet, seguí entreteniéndome con la música. Mi hermano traía un montón de Cds, y yo solía pasar la música de estos al computador, por lo que hice una biblioteca de canciones significativa, lo suficiente para jugar a la emisora poniendo y poniendo canciones con un reproductor llamado

Winamp (recuerdo su interfaz con mucho cariño). Pasaba horas enteras poniendo música e interlocutando con oyentes imaginarios que me solicitaban sus canciones: ¡Sí señor! Cuénteme, ¿qué canción quiere escuchar? – ¿Cómo dice, Siloé de Compañía ilimitada? Perfecto, entonces aquí va su canción. “Compañía ilimitada fue uno de mis referentes” mi hermano menciona (Bonilla, John, comunicación personal, 2024) mientras hablamos de sus casetes.

La llegada del computador a casa significó una transformación profunda en mis prácticas cotidianas, encaminándome hacia el mundo digital. Empecé a alfabetizarme empíricamente, experimentando con cada ícono para descubrir su función. Así, exploré Paint, PowerPoint, y comencé a digitalizar mis prácticas. El juego de la emisora se transformó en un espacio de creatividad individual. Más adelante, con la llegada de una primitiva internet que sonaba como un alien cuando se conectaba, estas prácticas se extendieron a descargar todas las imágenes de Pokemones posibles y sus historias.

Este fenómeno de acceso a computadores personales en los hogares fue característico, durante los años noventa, de un segmento de la población colombiana que pertenecía a sectores de clase media baja o baja, como era mi caso. Sin duda, esta transformación tecnológica en casa influyó profundamente en mi formación, tal como lo hizo en muchos de mis compañeros de generación, aunque no todos tuvieron las mismas oportunidades. Mientras en mi colegio ya había niños con computador en sus casas antes que yo, en mi barrio fuimos de los primeros en tenerlo.

El ejemplo del computador evidencia ciertos privilegios que tuve en comparación con muchos jóvenes de los barrios del Sur Oriente y esto se reflejó en otros elementos materiales como una maleta “Totto” o unos tenis “Nike” que, aunque fueran piratas, portarlos en el barrio en aquella época, en más de una ocasión fueron motivo para que me quisieran robar, por lo que en repetidas ocasiones tuve que vérmelas para escaparme de intentos de robo con y sin cuchillo. La llegada del computador a casa significó que estuviera más interesado en quedarme en casa que en salir al barrio cuyos riesgos latentes no le iban a ganar a las aventuras de los juegos en la comodidad del hogar, así que poco a poco me fui sumergiendo en el mundo digital: compré e instalé diferentes juegos (también en San Andresito, por

supuesto piratas) y me volví un experto en *Age of Empires*, *Command and Conquer*, Diablo, Comandos y otros cuyos nombres no recuerdo.

1.12. Heidelberg, y no Alemania.

Mi papá nos puso nombres bien diferenciados del común, pues, según él, algún día nos podría salvar de que otra persona, con el mismo nombre, hiciera algo indebido por lo que nos pudieran confundir. A mí me puso tres nombres y a mi hermano solo dos, pero con eso tuvo suficiente: John Heidelberg; a mí me gusta llamarlo por su segundo nombre. Mi hermano ha sido una figura muy influyente en mi vida, como se podrán dar cuenta a lo largo de este relato. En 1999, cuando yo tenía 12 años, él tenía 21, estudiaba Administración de Empresas en la Universidad Nacional y trabajaba con Medicina Legal. Menciono este año para traer al recuerdo un suceso que, en aquella etapa de mi infancia, me conectó con un contexto más amplio: sucesos del país, su cultura y realidad social, que tienen que ver con mi hermano, pues de muchas maneras él era mi conexión con realidades más allá del barrio, realidades que yo aún no vivenciaba y que llegaban a la casa en forma de relatos y otros gracias a él.

El 13 de agosto de 1999, a las 5:45 de la mañana en Bogotá, siguieron el carro de Jaime Garzón, quien se dirigía hacia su trabajo en Radionet, y le dispararon varias veces, acabando con su vida. Toda Colombia conocía a Jaime Garzón por el personaje del lustrador “Heriberto de la Calle”, que había aparecido en Canal Uno y Caracol, y que les cantaba las verdades a los políticos de turno de una forma muy astuta y directa. Mi hermano sentiría mucho este hecho, que significaba un violento enmudecimiento de una voz diferente en los medios de comunicación del país:

“En ese momento que todo el mundo veía televisión, Jaime Garzón, con la genialidad que tenía, logra poner una serie de programas en la parrilla, en la franja horaria, programas como Quac⁴⁰, uno que daban los miércoles y el man arrancaba a hablar carreta, pura miércoles... Jaime conecta, y toda la gente reconoce la genialidad que

⁴⁰ ¡Quac! El Noticiero fue un programa de televisión colombiano emitido entre 1995 y 1997 por RTI Televisión en la Cadena Uno de Inravisión. Creado y protagonizado por Jaime Garzón, con la participación de Diego León Hoyos, el programa se caracterizó por su sátira política y social, abordando temas como la corrupción, el nepotismo y la desigualdad en Colombia.

tenía para hacer una lectura de la política y llevársela a la gente con un lenguaje más coloquial, más amigable, y eso llevó a que nos capturara a muchas audiencias, más las jóvenes, las audiencias asociadas con la academia y que empezaban a hacerse preguntas de cómo funcionaba el tema de la política [...] Veníamos además de años muy duros como lo de Galán, el exterminio de la Unión Patriótica, Pizarro León-Gómez... yo creo que marca unas raíces en personajes como Juanpis, en muchos de los Youtubers, en caricaturistas, él hace una siembra..." (Bonilla, H., comunicación personal, septiembre de 2024).

Para mí, ese suceso significó una terrible injusticia más. A mi corta edad ya había escuchado hablar, en mi familia, de asesinatos de figuras y líderes políticos colombianos que llegaron a representar la voz popular: Pardo Leal, Gaitán, Galán y Pizarro. Y, aunque no entendía a profundidad lo que significaba, sí sentía un dolor compartido en casa, la tristeza de una parte de los colombianos que se sintieron representados con el periodista César Augusto Londoño, cuando, en la noche de ese fatídico día, en su sección en el noticiero de CM& dijo: "Hasta aquí los deportes, País de mierda"⁴¹. Tomé apuntes sobre este relato en una libreta con su rostro y una de sus emblemáticas frases: "Si ustedes los jóvenes no asumen la dirección de su propio país, nadie va a venir a salvarse, nadie". Y suena en mi mente música: una canción que al escuchar siempre me evoca a Jaime:

Quiero morirme de manera singular
Quiero un adiós de carnaval [...]
Quiero alegría, quiero un gran vacilón
No quiero llanto, tristeza ni dolor
Y mientras dicen que yo fui un buen
cantor
Que brinden por la mujer y el amor...
(Mora, s.f)



Figura 4. Mi Libreta de Jaime Garzón.

⁴¹ Fin de la emisión de deportes de la noche del 13 de agosto de 1999. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=OGEoWUjnuE&ab_channel=TvColRD

Las conversaciones en casa sobre este y otros sucesos de carácter socio-político incidieron significativamente en mi formación; desde aquella corta edad crecí alimentando una perspectiva política del país de la que no se hablaba en la escuela, ni en los medios de comunicación hegemónicos y es que, de hecho, en mi casa nunca se acostumbró ver noticieros o escuchar noticias por la radio; era mi hermano quien usualmente nos informaba, con una mirada de los hechos que había estructurado tras conversaciones en los grupos sociales que frecuentaba. Mi mamá incidió también en mi formación sobre una historia no contada de Bogotá; ella fue quien me contó sobre asesinatos de líderes y candidatos presidenciales a manos de un aparato criminal incrustado en el poder. Me contó también una historia del M19 en nuestra localidad, sobre unos muchachos militantes de este grupo guerrillero que asaltaba los carros de leche por el barrio Guacamayas para luego repartir la leche entre los habitantes. Una vez les montaron un operativo y los asesinaron; jóvenes ultimados por las fuerzas del Estado por asaltar carros de leche que repartían entre la comunidad. Hace unos años encontré este relato en un libro de historias de la localidad, se titula “Eran once” y relata con mayor detalle lo sucedido, aunque no dista de lo que mi madre me contó:

El batallón militar silencioso, ha empezado a rodear y acordonar diferentes barrios de la zona de San Cristobal, Tunjuelito, Usme, Antonio Nariño. En Juan Rey, 20 de Julio, Diana Turbay, San Isirido, el cerco avanza sigilosamente hacia los muchachos; mientras que, en Malvinas, Guacamayas, La Victoria, Canadá Guira, San Miguel y el propio San Martín de Loba, agentes de civil se han apostado en las terrazas de diferentes casas. Por entre las cuerdas que sostienen calzones, Chaquetas, sabanas y tendidos atiborrados por las meadas, se asoman los cañones de fusiles sostenidos por francotiradores, que contienen la respiración para evitar las ganas de disparar. Cada uno apunta con paciencia a todo lo que se mueva, sobre todo si lleva una bolsa de leche en sus haberes (Bernal, 2014, p. 63).

Con todo esto, crecí entendiendo, más o menos, que en Colombia habían historias oficiales y no oficiales, que los políticos robaban, que quienes denunciaban injusticias eran muchas veces silenciados, que alguna vez se robaron las elecciones en un apagón y que en ese panorama desigual, nosotros, los pobres, eramos quienes salíamos afectados.

Aquí se refleja cómo la subjetividad se configura a partir de una polifonía de voces, que, según Mijaíl Bajtín (1986), es la coexistencia de múltiples discursos que interactúan y dialogan en un mismo espacio narrativo, influyendo en la construcción del sujeto. En mi caso, predominaron las voces de mi hermano por quien me influyeron en alguna medida los discursos de la Universidad Nacional y los relatos de mi madre que eran retazos de la memoria colectiva que prevalecieron durante un tiempo en los cotorreos esporádicos entre vecinos. Todas estas voces que llegaron a mí, aportaron miradas críticas y contrapuestas sobre la historia sociopolítica de Colombia. Este diálogo constante entre diferentes discursos y experiencias no solo marcó mi manera de entender el país, sino también mi relación con la justicia, la memoria y el poder.

Tanto Ricoeur (1996) como Delory-Momberger (2017), señalan que la polifonía no se limita a la coexistencia de voces, sino que, en el relato autobiográfico, estas voces interactúan con las narrativas personales para construir una subjetividad que es al mismo tiempo individual y colectiva, el individuo forma el mundo formándose a sí mismo (Delory-Momberger 2017, p. 279). Todas estas diferentes voces me ayudaron a configurarme como sujeto político, el cual expreso desde diversos espacios y formas de enunciación desde ese entonces, cuando joven pudo ser asistiendo a diferentes marchas y paros, principalmente los convocados desde la Universidad Distrital, leyendo ciertos libros, y más adelante sería, además, través de la escritura de canciones y otras expresiones artísticas:

[...] Crean las guerras y ellos venden las armas

Inventan las leyes para quitarte la calma

Usan los medios para moldear tu consciencia

En la radio falso *love* y en la tele violencia (XiloZibe 2022, canción disponible en:

<https://youtu.be/YhK6SrMqerM?si=SIFyStQ-I1XAghSD>).

Con todo esto comprendo estas experiencias en relación con mi construcción como sujeto que ligado a muchas demandas y luchas sociales. Ricoeur (1996) conecta la polifonía con la narrativa, argumentando que los relatos que escuchamos y contamos no solo nos ayudan a comprender el mundo, sino también a construirnos como sujetos. Las historias de mi madre sobre líderes asesinados, el relato del M19 en nuestra localidad y la cita de "Eran Once" (Bernal, 2014, p. 63) se entretrajeron con mi experiencia infantil para formar una narrativa que desafiaba las versiones oficiales y hegemónicas de la historia

colombiana. Esta polifonía de voces críticas me llevó a establecer una barrera ante las historias que circulaban en los medios masivos, que mi familia evitaba, y las historias no oficiales que se contaban en casa, creando una subjetividad profundamente marcada por la desconfianza hacia el poder y la búsqueda de justicia.

Capítulo 2. Edad de los 13 a los 18⁴²: Más pasión que técnica.

2.1. Metalero a los 13.

Cuando llegué a la adolescencia me convertí al metal; tendría los trece años. En el colegio ya había empezado a escuchar rock, un poco de Korn, Papa Roach, Metallica, y otros grupos que mis amigos escuchaban en Radioactiva 97.9 FM, la emisora de rock de la época, y me enseñaban pasándome un audífono: “¡Mire, escuche esto!”. Al poco tiempo, en el barrio, un amigo de la niñez, que le decíamos Beto, volvió luego de un tiempo, luciendo pantalones entubados, una actitud en apariencia tosca y un montón de casetes con portadas llamativas, algunas grotescas, oscuras, con demonios y calaveras entre colores de tonos oscuros. Toda esa atmósfera desafiante y oscura me cautivó de inmediato, le pedí prestado uno de sus casetes y allí empezó todo. Me lo llevé a casa y lo escuché completo por un par de días: Velvet Darkness They Fear de la agrupación noruega Theatre of Tragedy. En adelante y por los siguientes 4 años me consagré al metal, empecé a comprar casetes en la 19 con Novena, donde un par de metaleros cuarentones tenían una chaza llena de casetes de rock y metal.

Recuerdo mis primeras adquisiciones: *Therion*, *Rhapsody*, *Stratovarius*, *Inquisition*. Solíamos intercambiar los casetes para sacarles copia e ir aumentando la colección: “Le paso Hail and Kill de Manowar y usted me pasa Agent Orange de Sodom”. Alguien me habló de El Final de los Tiempos, un programa de la Radiodifusora Nacional que era emitido los domingos de 7 a 11 pm. Empecé a escucharlo con regularidad y, en una grabadora de una sola casetera que me habían regalado, regrabé algunos casetes con las canciones que sonaban en este programa. Hubo una canción de las que grabé que siempre me gustó mucho y apenas

⁴² Decido voluntariamente evitar usar el término “adolescencia” obedeciendo a mi voluntad de ser cuidadoso con el uso del lenguaje y en una postura crítica frente a la perspectiva del ser humano como sujeto carente, sin proponer aun ninguna otra postura. En una perspectiva hermenéutica

vine a saber su nombre a través de YouTube unos 15 años después: *Shadows in the Deep*, de la agrupación sueca *Unleashed*. Buscando en la internet, encontré una reseña sobre este programa radial realizada por quien fuera el asistente de producción del programa, Martín Torres:

"El Final de los Tiempos fue dirigido y conducido por el talentoso locutor colombiano Luís A. Barrera Medina, conocido como Lucho Barrera, quien es un famoso pionero de la radiodifusión de la música metal en Colombia, junto con su equipo, hasta su culminación a finales del año 2004, debido a la cancelación de espacios radiales bajo la orden del gobierno presidencial de la disolución y posterior privatización del Instituto Nacional de Radio y Televisión (Inravisión)."

La cancelación de programas como *El Final de los Tiempos* y la privatización de Inravisión en el contexto de las políticas neoliberales no fue solo una decisión administrativa, sino una muestra clara de cómo los intereses económicos prevalecen sobre el derecho a la pluralidad cultural y mediática. La desaparición de estos espacios alternativos fue una manifestación de cómo las políticas neoliberales han condicionado el acceso y la representación en los medios de comunicación (Canclini, 1990). Este tipo de políticas favorecen los medios masivos y comerciales y desahucian los proyectos subsidiados, desplazando a los medios que no se ajustan a la lógica del mercado, como los espacios dedicados a subculturas como el metal.

Como señala Martín-Barbero (1991, p. 228), los medios no solo transmiten información, sino que también configuran la percepción pública de la realidad, definiendo lo que se considera culturalmente relevante y quiénes tienen acceso a esa representación: "En la redefinición de la cultura es clave la comprensión de su naturaleza comunicativa, esto es, su carácter de proceso productor de significaciones y no de mera circulación de informaciones". La desaparición de *El Final de los Tiempos* no solo privó a la comunidad metalera de un espacio vital, sino que silenció un medio alternativo de formación subjetiva, un mecanismo de formación política y cultural. En este proceso de subjetivación, los medios alternativos funcionaron como un dispositivo que permitía la formación de una identidad que, en este caso, de alguna manera desafía las narrativas oficiales. Esta radio también contaba con programas de otras culturas como el HipHop y el Punk, permitiendo alternativas culturales a la juventud de la época.

Empecé a empaparme de la cultura del metal, sus agrupaciones, vertientes musicales, un montón de sonidos e historias, como la del *inner circle*, un grupo de jóvenes noruegos y suecos que, durante los 90, vieron en el black metal una reivindicación del paganismo vikingo. Fueron algo radicales: quemaron varias iglesias cristianas, agredieron algunas personas, y dos de ellos resultaron perdiendo la vida, uno por suicidio y el otro asesinado a cuchilladas por el líder de otra agrupación. Una canción de un grupo llamado *Nargaroth* (2001) dice, en su traducción del inglés:

[...] 1993, este año de miseria fue el cuchillo
Que dividió la escena de black metal.
Desde ese día el poderoso black metal se dividió,
Y la unidad nunca fue la misma.
Mentiras, rumores y odio
Interés por el dinero, tristeza y vergüenza
Y todo por el día que Burzum mató a *Mayhem* (traducción propia).

Transitar el mundo de la cultura del rock desde los 13 años implicó un profundo proceso de formación subjetiva y de configuración de identidad. La adolescencia para mí fue un periodo de transformación intensa, donde la inmersión en la cultura del metal se convirtió en un espacio clave. No se trataba únicamente de un gusto musical, sino de cierto ánimo de rebeldía, una forma de resistencia, de autoafirmación y expresión, una manera muy particular y llamativa en cuanto se presentaba tan disruptiva. El metal, más que un género musical, se convirtió en una herramienta de expresión cultural que permitió desafiar las normas sociales predominantes. A través del metal, pude afirmar una identidad que se oponía a las estructuras de poder y normatividades sociales, principalmente estéticas y religiosas, lo que me brindó una sensación de pertenencia a una comunidad que compartía ideales de resistencia y no conformismo. Mi transformación determinaría mi vida los años siguientes ya que las prácticas, estética y búsquedas dentro de la cultura del metal me llevaron a habitar mundos y relacionarme con ciertas personas al tiempo que alejarme de otro tipo de espacios, colectividades y subjetividades. Es cierto que en este periodo de tiempo me comporté con cierto hermetismo e intenté escapar sin éxito del resto de las realidades sociales que resultaron inevitables y con las que me estrellé de frente en diferentes ocasiones y formas.

2.2. 200 casetes de música Metal

Empecé a vestir con pantalones y busos de colores oscuros sin estampado. Tomé prestada la guitarra de mi papá y empecé a tocarla, por tocarla, nunca intenté aprender teoría musical, sólo empecé a tocar notas y tomar agilidad en los dedos, fascinado por el inexacto sonido que emitía. Con nulo conocimiento de la teoría musical y aun poca habilidad para hacer sonar los *riffs* de guitarra, empecé a componer mis primeras melodías; luego escribí unas líricas en un mediocre inglés y pronto había conformado un improvisado grupo de black metal con Beto, el amigo que me había inspirado a convertirme en un metalero, y Andrés, un chico coetáneo que llevaba algún tiempo tocando la batería y ya sabía un par de ritmos básicos.

En ese entonces viví en casa de mi papá, junto a la que era su familia desde que se fue de casa, debido a que habíamos tenido un mal entendido con mi mamá y por esto, sumado a la distante y conflictiva relación que teníamos, yo tomé la decisión: cogí mi ropa y me fui a vivir con mi papá. Tuve Casetes de muchas bandas, de todos lados, Sepultura de Brasil, Massacre de Colombia, Gringos como *Slayer* y *Canibal Corpse*; *Kreator* y *Destruction* de Alemania, *Orphaned Land* una banda disquero Israelí (obsesión por tener música caleta, música desconocida, “Underground”), *Barathrum*, *Darkthrone*, *Gorgoroth*, *Emperor*, *Entombed*, *Carcass*... tuve muchos casetes, que aún se pueden ver en la parte derecha de una foto que rescaté, un montón de casetes, como unos 200, en una repisa con forma de casa; también se ve debajo de la repisa, sobre una mesa de noche, la grabadora en la que escuchaba los casetes. En la misma foto estamos los tres de la agrupación; Beto, Andrés y yo, todos poniendo su mejor pose de Blackero, y ahí estoy yo, dejándome crecer el pelo, con la guitarra de mi papá, viviendo sin pensar mucho, como metido en una película; en la parte izquierda una estantería llena de zapatos del local de mi papá.



Figura 5. Altar of suffering en mi cuarto, o mi colección de casetes, 2002.

Si bien mi relación con la música ha sido constante a lo largo de mi vida, como lo muestran mis relatos anteriores explorando los casetes de canciones en inglés de mi hermano o jugando a ser locutor con la música que coleccionaba en el computador, en esta etapa, la música a través del metal, se convirtió en un mundo mucho más amplio, un espacio de exploración estética, y una cultura que agregó nuevos aspectos a mi proceso de configuración como sujeto. Este cambio reflejó una búsqueda identitaria, incidida por el contexto que para entonces empezaba a ser globalizado, y donde las subjetividades encontraron nuevas formas de expresarse y relacionarse

Según Giddens (1984), “la identidad no es algo fijo, sino un proyecto reflexivo en el que el individuo negocia constantemente entre las condiciones sociales y sus aspiraciones personales” (p. 6). En mi caso, al adoptar la vestimenta oscura, dejarme crecer el cabello y aprender a tocar la guitarra de forma autodidacta, estaba participando activamente en la creación de una estética que reflejaba mi subjetividad emergente. Esta estética no era un simple reflejo del metal como género musical, sino una reinterpretación personal que unía las influencias globales con mis experiencias locales. Como menciona Martín-Barbero (1991), los medios y tecnologías globales permiten la circulación de contenidos que reconfiguran las prácticas locales, creando nuevas posibilidades de configuración subjetiva. La música metal, con su alcance internacional, me conectó con narrativas que iban más allá de mi contexto inmediato, permitiéndome explorar temas de resistencia, crítica social y creatividad que resonaban con mi propia experiencia.

Mi relación con la música no fue únicamente individual pues, formar una banda con Beto y Andrés fue una extensión de mi agencia, una manera de trasladar mi pasión por el metal a un espacio colectivo. Este acto de creación grupal reflejaba una interacción constante entre mi subjetividad y la de otros. Giddens (1984) destaca que la agencia se ejerce no en aislamiento, sino dentro de redes sociales que amplifican o limitan nuestras capacidades de acción. En este caso, nuestra banda fue un espacio de intercambio y colaboración donde la música metal se convirtió en un lenguaje compartido.

Es bastante llamativo cómo la tecnología posibilitó la entrada a mundos más allá de los nuestros, abriendo nuevas rutas de exploración estética y cultural que, poco a poco fueron estando al alcance de jóvenes de clase media-baja en la ciudad de Bogotá. La grabadora, los casetes, la internet, entre otros, constituyeron “mediaciones que reconfiguraron prácticas culturales, permitiendo el acceso a universos simbólicos que transformaron nuestras formas de sentir, pensar y actuar” (Martín-Barbero, 1991, p. 207). Fue así como una estética sonora proveniente de Noruega, Alemania o Brasil pudo ser apropiada y reinterpretada desde una habitación con una cobija cuatro tigres. Esta posibilidad de conexión con lo lejano alimentó mi subjetividad, la tecnología como un dispositivo de subjetivación.

2.3. Dismal Tempest: La tempestad lugubre

La influencia de mis primeras letras se la debo a mi papá. En algún momento de su vida, en una búsqueda constante de conocimiento y, después de que duró yendo a templos evangélicos por un tiempo muy corto (a mí también me llevaron, aunque yo no soy ni siquiera bautizado), mi papá empezó a leer metafísica y después ingresó a un grupo gnóstico de conocimiento de sí mismo. Recuerdo que, tendría yo unos 6 años, cuando él me leía historias del Mago Merlín, me dijo mi papá, “ese libro se llama Las siete leyes espirituales del Éxito” (de Depak Chopra) (Bonilla, M, comunicación personal, septiembre de 2024). Más adelante él me prestó “Hercólubus o planeta rojo” donde se relata la diferencia de la vida en otros planetas como Marte y Hercólubus. Todos esos temas influyeron en mis letras metaleras:

Por un momento el creador despierta
Alza su mirada hacia el reino de los muertos
Lagrimas salen de sus ojos al ver tanta perdición

La maldad cubre nuestras almas sobre su podrida creación
Los demonios gozan en el reino de los muertos
Los ángeles caen en el reino de los muertos
La cosecha perdida sumergida en largo sueño
Camina cegada hacia el abismo [...] (Dismal Tempest⁴³, 2002⁴⁴)

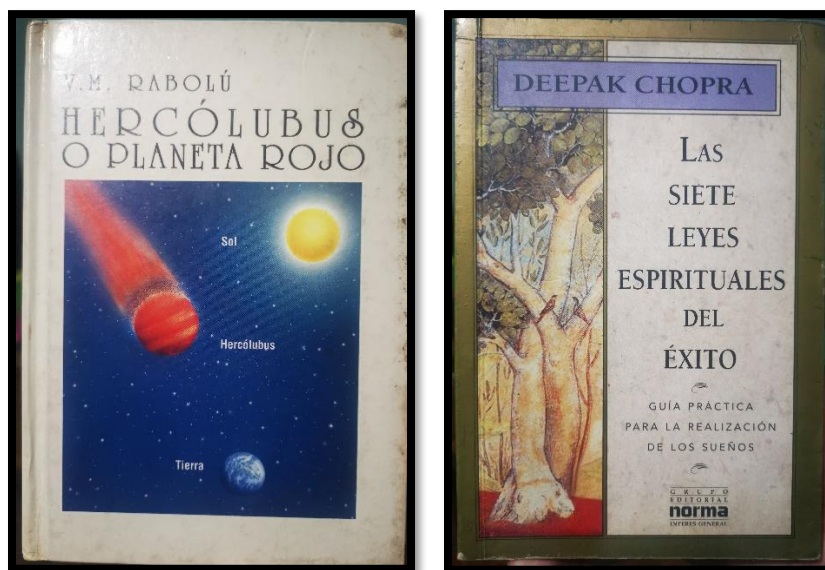


Figura 6. Algunos libros que marcaron mi infancia, aún en la biblioteca de mi papá.

También recuerdo haber leído, más adelante y por iniciativa propia, gracias a la internet, La Biblia Satánica, cuyo contenido me pareció de hecho, más coherente e interesante que lo poco que conocía de la Biblia Cristiana y los sucesos del antiguo Testamento. La Biblia Satánica es un libro de 1969 escrito por Anton LaVey. El libro presenta la filosofía del Satanismo LaVeyano que no cree en Satán como una entidad real, sino como un símbolo de ciertos valores humanos. El texto promueve el individualismo, el hedonismo responsable y el pensamiento crítico y, contiene rituales simbólicos y las Nueve Declaraciones Satánicas, que resumen la filosofía del movimiento: "1. ¡Satán representa la indulgencia, en vez de la abstinencia!" (LaVey, 2008) ... Yo asimilé a mi manera todo este tipo de literatura, junto al ímpetu de mi adolescencia, dedicando tiempo y energía a esta empírica agrupación, dibujé y

⁴³ Fue mi pseudónimo mientras estuve sumergido en la cultura del Metal.

⁴⁴ Canción inédita.

digitalicé un logo, motivé a los chicos a ensayar y tuvimos algunas presentaciones en eventos *Underground*.



Figura 7. Sergio, como Dismal Tempest⁴⁵, 2003.

El hecho de haber accedido por internet a la Biblia Satánica a los 14 años, un libro tabú en esa época, sin que mis padres lo supieran, refleja por un lado la incidencia de los avances tecnológicos en las posibilidades de conocimiento y formación de los sujetos mientras, por otro lado, es muestra misma de la subjetividad, la fuerza y voluntad del sujeto quien, por iniciativa propia, busca, indaga y se apropia de conocimientos que van más allá de las normas familiares o sociales.

2.3. La república independiente de mi *Walkman*

En esta época fue cuando el *Walkman* tomó gran importancia en mi vida; en los largos viajes entre la casa y el colegio me alcanzaba a escuchar dos casetes por ambos lados; así que me subía al Ejecutivo, metía el casete dentro del dispositivo y me sumergía en esta música enajenado del resto. Fue también en este periodo de tiempo cuando empecé a conocer diferentes lugares de la ciudad que los metaleros concurrían. Los viernes salía del colegio y, con un par de amigos, nos cambiábamos el buso del colegio por un buso oscuro y nos íbamos

⁴⁵ Fue mi pseudónimo mientras estuve sumergido en la cultura del Metal.

para los bares de rock de Villa Luz. Teníamos no más de 14 años, a las 6:20pm salíamos del colegio, caminábamos por la calle 63 hacia el occidente una media hora y ya en aquel barrio entrábamos a un par de bares con tenderos permisivos hasta que el reloj marcaba las 9:30 pm, entonces nos apurábamos a tomar el bus a casa, que en mi caso se trataba de un viaje de hora y media.

Aunque mi afición y amor por el metal continuó por más tiempo, a mis 16 años ingresé a la universidad Distrital a estudiar licenciatura en química, a los 17 años me enovíé con una niña del barrio y cumplidos los 18 empecé a trabajar con la Secretaría de Integración Social en un Centro de Resocialización para población en condición de habitabilidad de calle; todas estas cuestiones, sumadas a lo complicado que es sacar adelante una agrupación, hicieron que poco a poco fuera abandonando el sueño de músico de black metal.

El fenómeno del Walkman es un ejemplo claro de cómo un dispositivo tecnológico puede transformar las relaciones entre los sujetos, el espacio y el tiempo. El Walkman, al permitir una escucha musical personalizada y móvil, me ofreció una manera de resignificar los largos trayectos entre la casa y el colegio, convirtiéndolos en momentos de introspección y conexión con mi identidad a través de la música. Este dispositivo incidió en la afirmación de aquellos aspectos subjetivos de este momento de mi vida. Rosana Reguillo (2000) destaca que la juventud, en su relación con los dispositivos tecnológicos, encuentra espacios para la resistencia y la creación de sentidos propios, especialmente en contextos urbanos marcados por dinámicas de movilidad y precariedad. En mi caso, el Walkman me permitió “enajenarme del resto” y construir un espacio sonoro íntimo en medio de un entorno que muchas veces se sentía hostil. Este acto de desconexión con el exterior y conexión con uno mismo es una forma de agencia juvenil, donde el sujeto configura su mundo interno a través de elecciones musicales que reflejan su subjetividad.

Si bien mi comportamiento seguía siendo el mismo; aplicado en clases, respetuoso con mi padre, en una relación respetuosa pero distante con mi madre; ingresar al mundo del Metal definió muchas de mis prácticas, que iban entre asistir a conciertos, escuchar y coleccionar las agrupaciones más desconocidas y difíciles de conseguir hasta practicar riffs poco técnicos con la guitarra de mi papá. Mi forma de vestir tenía que ver con botas punta de acero, camisetas de un solo tono y pantalones entubados. De la misma forma mis intereses, mi

lenguaje y mis amistades giraron en torno a la cultura del metal que envolvió en gran medida mi mundo juvenil.

Capítulo 3. Juventud temprana: De niño a niño con cédula

3.1 Del Barrio La Victoria a la Universidad Distrital.

Febrero de 2004, primer día de universidad, a las 7 am, salí del barrio en un bus de transporte público con letrero blanco en el que se leía “Gaitana, Cll 100, K 15 y 17, Chapinero Centro, San Diego, Cra 7 y 10, Hortua”. Cuando Transmilenio llegó al poco tiempo de empezar a hacer esta ruta para ir a estudiar, esa ruta cambió, y lo que solía ser un trayecto de 30 minutos hasta la 26 con 7ma, se convirtió en un viaje de hora y 15 minutos.

Me bajé en San Diego, tomé la subida por el planetario para llegar a la carrera quinta por las escaleras de las torres de Santa María y ahí, tomé la calle 26c derecho arriba, luego me enteraría que era también llamada la cuadra feliz, cuando más adelante, me encontré con sus bares y cigarrerías que, desde los jueves, rebozaban de estudiantes quienes se congregaban a beber y compartir, tocar guitarra, y corear alguna canción de punk cuyo disminuido sonido salía de uno de los establecimientos:

Quién tiene dinero, quién
Quién tiene el poder
Quién tiene el futuro, quién
Quién lleva la ley
Mucha policía, poca diversión
Un error, un error
Mucha policía, poca diversión
Depresión, depresión (Eskorbuto, 1983).

Este fragmento permite una comprensión de la vida urbana y su impacto en el sujeto, en este caso, el ciudadano bogotano. La aparición de Transmilenio en la vida de los bogotanos significó cambios de toda índole, una adaptación se hace necesaria; ya no sirve irse a la misma hora en algunos casos, es necesario cambiar parte de la rutina de acuerdo a las dinámicas y transformaciones de la ciudad. Este fenómeno no solo me ocurrió a mí, sino que

fue un síntoma generalizado en la ciudad, un reflejo de las transformaciones urbanas y de la manera en que los habitantes de la Capital, nos vemos configurados en función de esos cambios materiales y culturales. Henri Lefebvre (1991, p. 152) argumenta que el espacio urbano no solo es un contenedor físico, sino un producto social que influye en las dinámicas de vida de sus habitantes. En este sentido, el transporte y la urbanización son factores que moldean la subjetividad de los ciudadanos mostrando una inexorable conexión ciudad-sujeto, interioridad-exterioridad. Como muchas otras personas, esta transformación del espacio modificó mis trayectos, pero también mi relación con la ciudad, mi percepción del tiempo, de la distancia y de las dinámicas cotidianas que nos definían.

3.2. Bienvenido a la U Pública

Ingresé a la sede A de la Universidad Distrital y subí los incontables escalones que siempre me recordaban el anime Los Caballeros del Zodiaco y su saga de las doce casas, con sus escaleras interminables y aquellos valientes caballeros recorriéndolas para salvar a Atenea. Curiosamente, en la parte alta de este edificio, había una papelería llamada "Atenea" (jajaja).

Ya conocía la “Maca⁴⁶”. La primera vez que la vi, desde fuera de las aulas, me pareció un museo en honor a la lucha popular: muros pintados con los rostros de líderes como Fidel Castro, Ernesto Guevara y Jaime Garzón; frases con palabras como Resistencia, lucha y dignidad que impregnaban el ambiente de un claro sentido de militancia. Por dentro, me resultó un espacio fascinante, un laberinto limpio y ordenado donde al subir podías terminar abajo, como en un cuadro de Escher⁴⁷. Sin embargo, lo que quiero destacar aquí es la bienvenida que nos dieron los “capuchos” aquel primer día de semestre.

Luego de la jornada de inducción de la universidad, me encontraba cerca de la Plaza América Latina conversando con un chico y una chica, compañeros que acababa de conocer, cuando nos sobresaltó el estruendoso sonido de un peto que estalló muy cerca de nosotros, quizás a unos tres metros de distancia. ¡Bum! Nos quedamos paralizados por un instante, y enseguida explotó otro par de petos, lanzados por aquellos jóvenes encapuchados, vestidos con bata blanca, guantes, pantalón negro y bolsas en los zapatos. Tras unas cinco explosiones más, los

⁴⁶ Se el conoce así a la sede de la Macarena de la Universidad Distrital.

⁴⁷ Artista Holandés, reconocido por sus obras que representan escaleras y pasillos interconectados de manera laberíntica, creando ilusiones ópticas. Se le conoce como pintura de geometría imposibles.

“capuchos” se agruparon en la plaza formando una especie de diamante. Los que estaban en la segunda fila sostenían una bandera con franjas horizontales de colores azul, blanco y rojo. El primero en la formación se dirigió a todos los presentes y, con una voz fuerte e intencionalmente distorsionada, emitió un discurso que ya no recuerdo con exactitud. No obstante, su mensaje quedó claro para mí: “Bienvenidos a la universidad pública, aquí estamos y, a lo largo de su paso por este lugar, nos verán o escucharán nuestros petos eventualmente”.

Más tarde me enteraría de que se trataba del grupo Jaime Bateman Cayón, parte del movimiento nacional Juventudes 19 de abril J-M19. Cuando hay disturbios en las universidades públicas, son estos y otros grupos los que se hacen sentir, cerrando las vías cercanas, enfrentando al Escuadrón Móvil Antidisturbios por horas, en una de las formas más efectivas de captar la atención de la ciudadanía y los medios de comunicación. Su mensaje es claro: “En este país no todo es color de rosa; están pasando cosas que quizás usted no sabe”. A lo largo de mi carrera, habría varios tropes, y ver a los capuchos se volvería algo común en mi vida universitaria. De hecho, ayer, 27 de septiembre de 2024, subí a la Universidad y me encontré con un tropel en desarrollo, una escena que me transportó en el tiempo. Pensé que, si bien las cosas cambian, ciertas prácticas y símbolos permanecen profundamente arraigados en las realidades sociales.



Figura 8. Tropel Universidad Distrital sede Macarena, septiembre de 2024.

Al ingresar a la universidad, me vi inmerso en una red de símbolos de resistencia, desde los murales hasta la presencia misma de los capuchos, que parecían ofrecer una bienvenida simbólica a la cultura de protesta que caracteriza a las universidades públicas. No era solo una bienvenida, sino una interpelación al espectador, un mensaje que evidenciaba que estos espacios están vivos y conectados con las dinámicas sociales del país. La presencia de los capuchos como figuras de confrontación con el orden institucional planteaba una constante invitación a reflexionar sobre las desigualdades y tensiones sociales en las que la universidad desempeña un papel crucial.

La conexión entre el pasado y el presente, evidenciada en la persistencia de las protestas, muestra que el devenir social no es un avance lineal, sino un proceso que teje cambios y continuidades. Según Deleuze (2004), el devenir es un proceso continuo en el que lo nuevo no anula lo anterior, sino que ambos coexisten y se transforman mutuamente, generando un “mismo diferente”, una repetición con variaciones. Y en este punto, me pregunto: ¿qué de todo esto he visto con claridad en mí mismo? ¿Qué de lo viejo preexiste y se ha ido transformando en mi propia experiencia?

En mí, la percepción de la protesta universitaria ha mutado con el tiempo. Al inicio, me sorprendió y generó más preguntas que certezas; con los años, se volvió parte del paisaje cotidiano de la Macarena, una manifestación constante de la tensión entre el poder y la resistencia. Hoy, al presenciar nuevamente un tropel, me doy cuenta de que no soy el mismo estudiante que subió por primera vez esas escaleras interminables. He cambiado, pero también he integrado en mi mirada ese sentido de continuidad histórica, en el que las luchas de ayer se reflejan en las del presente, mutando, adaptándose, pero nunca desapareciendo del todo.

Del mismo modo, las referencias culturales que me acompañan—como las escaleras interminables que evocan Los Caballeros del Zodiaco—establecen un puente entre la fantasía y la realidad, entre la cultura local y una cultura global que, sin darme cuenta, ha moldeado mi forma de percibir el mundo. La naturalización del anime japonés en la sociedad bogotana y en mi propia subjetividad habla de cómo estas influencias se entrelazan con la vida cotidiana, construyendo nuevas formas de interpretación de la realidad. Así, al igual que en

el devenir social, en mí coexisten distintas capas de experiencias, unas que permanecen, otras que se transforman, y algunas que, sin duda, seguirán resignificándose con el tiempo.

3.2. Mi primer trabajo: policía de loquitos

En el año 2005 empecé a trabajar con lo que en ese momento era el Departamento Administrativo de Bienestar social de la Alcaldía de Bogotá, un trabajo que mi hermano me ayudó a conseguir. Considero que este primer trabajo incidió bastante en mi vida. Trabajaba en la carrera 35 con 17 en un centro de resocialización de población adulta en condición de habitabilidad de calle. Conocí cientos de historias acerca del mundo de las drogas; sobre el cartucho, el Bronx también conocido como la Ele, historias de ladrones internacionales conocidos también como internacos; hablé con muchos de estos “usuarios”, hombres y mujeres que se internaban allí de manera voluntaria, luego de haber asistido al hogar de paso “vida libre por un periodo de tiempo consecutivo. Yo trabajaba 4 días a la semana de 6 de la tarde a 6 de la mañana; cuando llegaba apoyaba la entrega de la comida: los usuarios formaban en filas en el patio mientras uno de los operadores se dirigía a ellos:

¡Familia Buenas noches!
¡Buenas noches! Respondían.
¿Como está esa moral?
Alta, ¡Altísima, como a cien mil metros de altura!
Operador: Porque somos...
Usuarios: ¡Los mejores!
Y Seremos...
¡Vencedores!
¿En dónde?
¡Aquí y en cualquier parte del mundo!

La noche era un turno tranquilo pero desgastante. Luego de la comida, los usuarios aún tenían tiempo libre hasta las 9 de la noche, hora en la que se apagaban las luces de los tres alojamientos: uno para mujeres —al que los operadores, todos hombres, nunca ingresábamos— y dos para hombres, en los que se alojaban hasta 150 usuarios, en suma. Normalmente, el centro tenía entre 60 y 90 personas, sin embargo, en momentos de la llamada contingencia, debíamos estar preparados para recibir, requisar, registrar, asignar kits de aseo y ubicar hasta completar el cupo.

Recuerdo especialmente la contingencia vivida cuando vino George Bush al país, el 11 de marzo de 2007. El gobierno, a través de la Policía e Integración Social, se encargó de que ese día no hubiera un solo habitante de calle en el centro de la ciudad, así que muchos de ellos llegaron al centro. Nosotros hacíamos varios filtros: uno de registro y otro de requisa exhaustiva, que consistía en quitarse toda la ropa, hacer tres cuclillas y revisar minuciosamente la ropa —entre costuras, bolsillos, dobleces— para impedir el ingreso de cosas “indeseadas”.

A la distancia, me resulta inevitable sonreír (con algo de vergüenza, claro) al reflexionar que en ese trabajo ejercía, sin saberlo del todo, de policía social. Aquel día, mientras en el centro se hablaba de inclusión y dignidad, nosotros estábamos escondiendo a los “loquitos del centro” —como se dice en el argot popular colombiano— para que el presidente de Estados Unidos no los viera. Era como esconder la vajilla vieja para cumplir con el protocolo diplomático.

Había en todo eso una lógica muy institucional, muy de manual, que ahora entiendo como parte de una maquinaria de control más amplia. Foucault (1975) ya lo había dicho: el poder no se impone solamente por la fuerza, sino que se incrusta en los cuerpos y en las rutinas cotidianas —en la ficha de ingreso, en el conteo de camas, en la requisa reglamentaria—. Y yo, sin quererlo, era parte de ese engranaje.

Pese a todo esto tan controversial, yo disfruté mucho la experiencia, busqué aportar a estas personas con un servicio respetuoso y solidario, siempre en el marco de lo permitido pues, no olvidemos que estamos hablando de personas que habitaron la calle, así que las manías y malicia siempre estaban a la orden del día. Trabajé allí durante un año largo, periodo durante el que hablé con una decena de usuarios y compañeros de los que escuché historias de toda índole. Entre mis compañeros también había algunas historias fuertes, como la vida de Manuel Casallas, un compañero que había vencido su adicción por el bazuco y era demasiado estricto, reeducado en una escuela terapéutica que había formado su carácter.

Me retiré porque hubo cambio de jefe y el nuevo instauró que ya no se trabajaría 4 días a la semana sino 5, lo que me impediría seguir de manera paralela mis estudios en la Distrital pues trabajar en las noches se me hacía muy desgastante y, en ocasiones, falté a la universidad porque me ganaba el sueño. la jornada laboral terminaba a las 6 de la mañana, yo me iba para

casa y entre el tiempo de desplazamiento, llegar a desayunar y acostarme a dormir ya eran las 8 am y muchas veces tenía clase a la 1 de la tarde así que tenía que levantarme a las 11, alistarme, almorzar y salir para clase. Algunas veces mi mamá me despertó, pero yo rezongando, me levantaba y, no alcanzaba a llegar a la puerta del cuarto cuando me regresaba a la cama y me tiraba a seguir durmiendo. a mi mamá le daba pesar volverme a despertar y a las 3 o 4 me despertaba preocupado, pero ya no había nada que hacer. Otras veces tenía clase a las 7 am así que desayunaba en el trabajo y salía directamente a clase, pero varias veces me quedé dormido en plena clase, como privado del sueño.

Mi experiencia en el centro de resocialización cuando aún era muy joven, fue un punto de inflexión en mi proceso de formación subjetiva. A esa edad, proveniente de un barrio marginal, apenas comenzaba a interactuar con otros contextos y a reconocer que las condiciones sociales podían marcar profundamente el destino de los individuos. Estar allí no solo amplió mi manera de ver el mundo, sino que despertó en mí una empatía profunda por quienes habitan situaciones de vulnerabilidad extrema. Escuchar las historias de los usuarios —marcadas por la calle, el abandono, la adicción y la violencia— me llevó a reconocer una proximidad que hasta entonces no había asumido del todo: yo mismo, por mis propias circunstancias, podría haber sido uno de ellos.

Fue esa conciencia de cercanía la que transformó radicalmente mi subjetividad. Las narrativas de los usuarios no solo me conmovieron; activaron en mí un sentido de solidaridad que ya habitaba en mi historia, pero que allí adquirió una forma más ética y más comprometida. Como señala Ricoeur (2006), el sí-mismo se constituye no solo en la interioridad, sino en el entretejido de las voces que nos rodean. Mi identidad, entonces, comenzó a reconfigurarse a partir de ese encuentro con la alteridad que no era completamente ajena, sino también espejo y posibilidad. Esa experiencia marcó el inicio de una ética que sigue guiando mi práctica cultural y mi forma de estar en el mundo: una ética de la escucha, del cuidado y de la solidaridad con quienes han sido empujados a los márgenes.

Capítulo 4. Resto de Juventud; ¡Viva la U! o de las Heterotopías.

4.1. Guaia Xique, Villa Cannabis y la Curva

En la Universidad, en el segundo semestre de 2008, me inscribí en dos materias electivas; Análisis semiótico del discurso con la profe Azucena Alonso y Cine y literatura, con el Profe Alexis Rodríguez. Esto marcó un nuevo ciclo en mi vida, uno más cercano a la vida universitaria fuera de los salones. Con la profe Azucena me estudié el libro “Como nos venden la moto” que es un compilado de ensayos críticos que incluyen uno de Noam Chomsky. Leí también a Sigmund Bauman y su teoría de la modernidad líquida y me sentí fascinado por este tipo de conocimientos a los que no había llegado hasta ese entonces. Aunque no era de mucha lectura, ya me había leído varios libros de García Márquez, incluyendo Cien años de soledad. También había leído Las venas abiertas de América Latina, El gen egoísta y La partícula divina. Esta última, gracias a la profesora Eliana Rincón, quien en sus semestres de la clase de Radioquímica les ponía a leer ese libro o “La cebolla cósmica, también”. (Villamil, en comunicación directa, 2024) me recuerda el Pollo, compañero de carrera y amigo.

Empezar a profundizar en temas de las ciencias sociales desde esta perspectiva crítica me llenó de un nuevo aire, conectó en muchas maneras con aspectos de mi pasado; mis orígenes humildes. las palabras de mi hermano cuando estudiaba en la Universidad Nacional, el asesinato de Garzón entre otros. En este punto mi interés por las ciencias sociales toma una gran fuerza y, considero que esta experiencia incidió de forma importante en la escogencia de mis futuros estudios de posgrado más inclinados hacia el campo del conocimiento.

En este punto de mi paso por la Universidad, mis prácticas y contexto cambian en gran medida. Empecé a concurrir algunos parches de la macarena sede A luego de las clases. Primero en “villa cannabis⁴⁸”, luego en la plaza de la aburrida y tiempo después en la curva, que era esa bajada hacia el bosque de la universidad que va dando una curva y se va alejando de las aulas; esos lugares serían importantes espacios de encuentro entre “colinos” de todas las carreras y semestres, con cientos de experiencias y conocimientos, tanto de la academia como de la calle y la vida, con quienes el ritual era ensamblar un porro y hablar de algo, probablemente una conversación interesante con esporádicos comentarios estúpidos, salidos

⁴⁸ Un espacio de la macarena ubicado arriba de las canchas, que quienes lo frecuentaban conocían con este nombre.

del hilo, que desataba un tren de risa, esa que se intensifica con el efecto del cannabis. Realmente fueron buenos encuentros, buenos parches.

De esta forma, empecé a conocer compañeros de otras carreras; Sociales, Artes, y algunos de Matemáticas, Física y Biología y, empecé a compartir con ellos, momentos en los que aprendía o conocía algo siempre, como los libros y teorías de Antonio Escohotado, ese filósofo español (fallecido en 2021, a sus 80 años), abierto consumidor de cannabis que hablaba sobre el uso de las sustancias prohibidas y las variables cantidad y frecuencia. Me llamó la atención también, ver como algunos de ellos hacían malabares y quise probar, así que compré tres pelotas en una tienda llamada Cabeza de Martillo que me recomendó alguno de los nuevos compas y empecé a practicar en mis tiempos libres. Hubo un momento en que llegué a malabarear con cuatro pelotas logrando una rutina de cuatro o cinco trucos, lo que demuestra el tiempo y dedicación que alcancé a invertir en esta actividad. Conocí también la chagra⁴⁹ “Guaia Xique” de la universidad, por el bosque al fondo, que es un espacio de huertas de semilla limpia⁵⁰ y donde se llevan a cabo algunas prácticas que buscan reconocer y recuperar saberes y costumbres de las culturas indígenas, especialmente la cultura que habitó el territorio bogotano, los muiscas. Allí probé la Cagua que es una especie de hervido de piña y otras frutas, el ambil y el Rapé, que son medicina preparada a base de tabaco y la bebida fermentada Fapqua que es lo que hoy se conoce como chicha. Las huertas tenían diferentes plantas: Maíz, Frijol, Lulo, Arveja... sembrados través de jornadas de trabajo comunitario conocidas como Mingas. Otras plantas hacían parte de este espacio: Hayuelos, Tihiquís, Tabacos, Manos de Oso... que son plantas nativas y que significaban aquí la resistencia del territorio natural precolonial, antes de la llegada de los pinos y eucaliptos.

“Se busca construir un futuro desde la ancestralidad, sembrar con un sentido de recuperación de esos sistemas de conocimiento ancestrales que están por fuera de la academia eurocentrada”, menciona la Profesora Martha Pinzón (CiberPlaneta, 2019) en una entrevista en la emisora laUD estéreo⁵¹ sobre esta huerta que hace un tiempo está establecida como

⁴⁹ Termino Quichua que traduce huerta al castellano sin embargo, la diferencia entre los sistemas de pensamiento permite dar un significado mas amplio a esta palabra.

⁵⁰ Hace referencia a semillas nativas libres de modificaciones genéticas y tratamientos químicos. Estas semillas, Según Vélez et al. (2017): "son el resultado de procesos de selección y mejoramiento realizados por comunidades campesinas e indígenas durante generaciones, adaptadas a las condiciones locales y portadoras de diversidad genética"

⁵¹ Entrevista disponible en: <https://laud2.udistrital.edu.co/entrevista/semillero-de-investigacion-guaia-xique>

semillero de investigación. Daniel Perilla, estudiante de lenguas de la Universidad, hoy en día es custodio de semillas, nos dice en esta misma entrevista:

[...] la chicha nos hace recordar un relato de origen del pueblo muisca y su asentamiento acá en el territorio [...] chiminigagua convertido en Fapqua, en Chicha, es quien el da el motor, el que llena de luz a este pueblo, entonces conseguir un maíz, una semilla de maíz y sembrarla nos recordó un relato, y esto en la lengua castellana nos lleva a preguntarnos ¿cuales son los relatos que la escuela privilegia? ¿Porqué hay una sola visión de mundo que se impone? ¿y nuestros relatos?

El nombre de este espacio, Guaia Xique, significa Mujer Fértil en muiscubúm, pues “representa a esa mujer que tiene su ciclo también en el que se vuelve montaña y nos pare” (CiberPlaneta, 2019) que es la lengua muisca casi perdida hoy en día, luego de la colonización que prácticamente arrasó con la cultura del territorio.

Allí pasé parte de mi tiempo libre, escuchando a Daniel y otros de los estudiantes, quienes ya eran portadores de interesantes saberes al respecto; sentado frente al fuego, en ocasiones haciendo uso del tabaco, cuyo humo no se pasa todo o si no usted se pega una mareada fuertísima, -es que el tabaco es un abuelo estricto y si lo tiene que regañar lo regaña- decía alguno de los muchachos. Una vez más, me adentré sin prejuicios a ese nuevo contexto, un universo cultural distinto⁵²:

En espiral hacia el centro
El centro del corazón
En espiral hacia el centro
Al centro del Corazón
Soy el tejido soy el tejedor
Soy el sueño y el soñador (Kohler. s.f)

Se agregó a mi experiencia musical otro tipo de letra, otro tipo de energía, de ritmos e intenciones, otros aspectos culturales, prácticas, creencias, símbolos, palabras; disposición que no era del todo ajena para mí, pues guardaba alguna relación con aquel acercamiento que había tenido a la metafísica, la “gnosis” como se lo escuchaba nombrar a mi papá.

⁵² Los muiscas concebían la naturaleza como un espacio sagrado, impregnado de significado espiritual. Según Bohórquez Caldera (2009): Es sorprendente observar los fuertes nexos entre los mitos, la imagen de la naturaleza y la percepción de lo sagrado en la cultura muisca. Este nexo hace posible que el mundo representado en las cosmogonías y antropogonías muiscas esté caracterizado particularmente por un sentido sagrado" (p. 158). Esta visión sagrada de la naturaleza se manifestaba en la veneración de elementos naturales como montañas, lagunas y ríos. Piedrahita, citado por Bohórquez Caldera (2009), afirma que "en varias partes adoraban montes, lagunas, ríos, arboles y muchos ídolos, que tenían en sus Santuarios, y Oratorios" (p. 160).

Casi paralelo a esto, continué practicando el malabar con pelotas y parchando en lugares como la curva y la plaza de la aburrída. Entre una multitud de personas conocí otro tipo de músicas, perspectivas y parches.

En este punto de mi vida convergen diversos espacios heterotópicos, narrativas plurales y dispositivos culturales que amplían y resignifican mi identidad. Desde una perspectiva foucaultiana, las heterotopías emergen como espacios que existen simultáneamente dentro y fuera del orden social establecido, funcionando como "otros lugares" que cuestionan, reflejan y transforman las normas hegemónicas (Foucault, 1984, p. 46). Espacios como la curva, la plaza de la aburrída y la chagra "Guaia Xique" no solo son contextos físicos, sino heterotopías culturales donde las prácticas ancestrales, las perspectivas críticas y las dinámicas juveniles coexisten y reconfiguran las subjetividades de quienes los habitan.

La chagra, por ejemplo, se presenta como un enclave de resistencia al modelo académico eurocéntrico predominante, rescatando saberes ancestrales y prácticas comunitarias propias de los muiscas. Aquí, el acto de sembrar maíz o compartir chicha no es simplemente una actividad agrícola o una tradición recuperada, sino un acto simbólico de reterritorialización que desafía las narrativas coloniales e institucionales. Este espacio, como diría Foucault, "acumula tiempos en sí mismo" (Foucault, 1984, p. 48), integrando relatos del pasado en un presente resignificado que abre posibilidades para el futuro.

Paul Ricoeur aporta una comprensión clave al considerar que la identidad del sujeto se construye y transforma en un diálogo constante entre las experiencias vividas y los relatos compartidos (Ricoeur, 1990, p. 73). En este caso, las historias de Daniel sobre la semilla del maíz y el relato de Chiminigagua no solo evocan un pasado colectivo, sino que también interpelan mis propios relatos personales como, conectando mis prácticas académicas con mis raíces y mis experiencias. Este proceso narrativo resignifica mi lugar en el mundo, permitiéndome integrar los relatos ancestrales en mi construcción identitaria.

Desde la perspectiva analítica de Christine Delory-Momberger, también sería relevante analizar cómo estas experiencias amplían la subjetividad mediante la incorporación de narrativas colectivas en la biografía personal. La incorporación de prácticas como el uso del tabaco en un contexto ritual o el aprendizaje sobre plantas nativas es en sí un proceso de subjetivación donde los relatos individuales se entrelazan con discursos culturales y simbólicos más amplios, (Delory-Momberger, 2009).

Definitivamente el detonante de todas estas transformaciones lo encontré en la “Maca” (como se conoce la sede Macarena de la Universidad) y sus espacios abiertos, más allá de sus clases se abren espacios de encuentro; torneos de microfútbol, momentos de almuerzo en grupo, encuentros en la huerta Guaia Xique, La curva y la aburrida, espacios de socialización y subjetivación Heterotópicos, “una especie de contra espacios, de utopías efectivamente realizadas en los que los emplazamientos reales [...] son, al mismo tiempo, representados, desafiados y trastocados” (Foucault, 1984, p. 86). En este sentido, la universidad pública actúa como un lugar donde emergen estos espacios, que desafían las normas predominantes y surgen nuevas formas de interacción social, crítica y emancipación. Estos espacios permiten a los estudiantes y académicos explorar dinámicas de resistencia, activismo y creación cultural que no siempre encuentran cabida en otros entornos institucionales. En el contexto latinoamericano, las universidades públicas han desempeñado un rol clave, promoviendo el diálogo y la articulación entre sectores marginados y las élites académicas. Según González (González-Calle et al, 2023, p. 3), la producción del espacio en las ciudades latinoamericanas, incluidas sus instituciones educativas, está profundamente entrelazada con procesos históricos de resistencia social, permitiendo que la universidad se convierta en un espacio de reflexión crítica y contestación. Esto resalta la capacidad de las universidades públicas para, más allá de transmitir conocimiento tradicional, fomentar la creación de nuevas subjetividades y modelos sociales alternativos que desafían las estructuras dominantes.

Todo esto en conjunto de experiencias provocó diferentes transformaciones en mí como sujeto. Estar inmerso en este proceso fue un estallido interno que me llevó a cambiar profundamente, desde una fundamentación filosófica de la vida, el uso del lenguaje, prácticas y lugares, hasta la apariencia física. Todo esto empezó a reflejarse en mí poco a poco generando un yo con unas diferencias relevantes, así que dejé de ser ese joven que venía llevando una vida lineal, que dividía su tiempo entre trabajar, descansar y entrar a clases, para, de repente, encontrarme practicando malabarismo, hablando de decolonialismo, semillas y elementales, leyendo sociología y discutiendo de libros con estudiantes de otras carreras mientras fumábamos un porro, y con todo esto, este proceso de apertura a la transformación apenas iniciaba.

4.2. Un ritmo jamaicano en el centro bogotano

Un compañero de la carrera había comprado un bar de reggae en el centro hacía un par de años. Aún existe y sigue ubicado en el mismo lugar, cerca del eje ambiental, a la altura de la carrera 4. Algunos de los compas con los que me hablaba solían ir allá las noches de los viernes, así que comencé a ir con ellos. Con Fabián, el dueño del bar, ya habíamos compartido varias veces y teníamos una buena relación. En ese momento, llegó el Dancehall a mi vida; se trata de un ritmo de los 80, nacido en las islas del Caribe, con una gran influencia de música africana. Este ritmo no solo sobrevivió, sino que se diversificó y se convirtió en una cultura importante, principalmente en Jamaica, Trinidad y Tobago, San Andrés y el resto de islas del Caribe. En Bogotá, era posible acercarse a su música y estilo en bares de reggae como Babilón, por la 49 con 9na, Jamming, subiendo hacia el Chorro de Quevedo desde el eje ambiental, y El Bellagio, que es el bar de Fabián.

Me sentí atraído por este ritmo, por su baile y, por supuesto, por el ambiente de fiesta y disfruté que se vivía. Todo esto me movió mucho, así que empecé a frecuentar este y otros dos bares de la zona como Bembé, que quedaba frente al ICETEX, y Cuba Antigua, un bar de salsa en un segundo piso, por la cuarta con 12. Los viernes se volvieron días llenos de vida. Llegaba desde pasado el mediodía a la universidad, entraba a clase de Radioquímica en la sede A, y cuando salía de clase, me reunía con los compas. Comprábamos algún licor y nos disponíamos a departir. A las 9 de la noche, salíamos de la universidad, comprábamos más licor y caminábamos hasta el eje ambiental, donde, una vez acabado el licor, entrábamos a alguno de los bares mencionados para seguirla. Aprendí a bailar Dancehall como lo hacían en estos bares, y lo digo de esta manera porque, aunque en sus países de origen este ritmo tiene muchos pasos con significados y connotaciones culturales específicas, en estos bares solo se bailaba sin profundizar en todo esto. También empecé a bailar salsa, reggae y alguna que otra cumbia mezclada con ritmos modernos. En general, comencé un periodo de mi vida muy ligado a estos ritmos y a los ambientes en los que sonaban.

Comencé a hacer amistades y a frecuentar con ellas el centro en las noches; a subir al Chorro de Quevedo, a parchar en la plazoleta del Rosario, a tomarme un ron en el Cenicero (Estación Aguas). Entrábamos a un bar, pedíamos una cerveza, bailábamos, luego salíamos,

fumábamos marihuana, caminábamos hasta otro bar, entrábamos, comprábamos otra cerveza, bailábamos y, si nos “amañábamos”, nos quedábamos. Si no, repetíamos el ritual hasta que cerraran los bares. Si bien muchas veces tomé un taxi para ir a casa, en otras ocasiones, cuando cerraban los bares, seguíamos dando lora por la calle. Comprábamos más licor en una caseta de la 19 con cuarta, donde, tras la fachada de venta de tinto, sin importar la hora, conseguíamos aguardiente o ron, lo que nos permitía seguir hablando de cualquier cosa hasta que empezaba a aclararse. “Marica, nos amaneció, esperemos que abran la plaza (de las nieves) y desayunamos, porque ¿ya qué?”.

En este momento de mi vida, podría nombrar infinidad de canciones y agrupaciones que conocí, que me bailé y que se agregaron a mi repertorio musical, y muchas quedarían por fuera. En general, fue un estallido de música, baile y algo más. Detrás de toda esta música y alegría de los fines de semana, hay mucho más. Este conjunto de ritmos, cantos y algarabías representan, en parte, la catarsis de los pueblos. El Dancehall, por ejemplo, que traduce "baile de salón", surgió en los guetos de las islas caribeñas como una respuesta a la segregación y exclusión de las clases populares en espacios de esparcimiento exclusivos de las clases altas. La cumbia es producto del mestizaje de los pueblos indígenas y negros desarraigados y esclavizados durante la colonización. La salsa fue el lenguaje latino que cambió la perspectiva ante la precariedad de los años 60 a 80 en las comunidades latinas de Estados Unidos, Cuba y demás países del continente.

Esta nueva fase de mi vida, marcada por el contacto con el Dancehall en bares del centro de la ciudad, fue una experiencia que marcó un antes y un después en mi percepción de la música y los espacios sociales, lo que denota aspectos importantes de la hibridación cultural. Lo que viví en estos bares de Bogotá fue una reelaboración de este género, adaptada a un contexto urbano colombiano. Frecuentar estos espacios no solo fue un ejercicio de exploración musical, sino también de descubrimiento personal. Bailar, compartir con amigos y experimentar la energía de estos lugares me permitió conectarme con la espontaneidad y el disfrute, elementos que se integraron en mi subjetividad como una nueva forma de ser.

Estos espacios pueden relacionarse también con el concepto de Heterotopías, tal como lo describe Foucault (1984), un espacio alternativo donde se rompían las reglas de los espacios "normales". Allí no solo viví experiencias de camaradería y alegría, sino que también cuestioné, de manera implícita, los límites culturales impuestos por la homogeneización

global. Cada viernes era una reafirmación de cómo los espacios nocturnos y sus rituales se entrelazan con nuestra identidad y subjetividad. Rosana Reguillo (2000), subrayaría cómo estos espacios, como los bares y las calles del centro, operan como territorios de resistencia cultural y subjetiva. En estos lugares se configura un "nosotros" colectivo, marcado por las músicas y los bailes, que permiten a los jóvenes experimentar catarsis y expresar sus identidades en un contexto urbano que usualmente impone normas rígidas. Para Reguillo (2000, p. 42),

Al dotar a "la esquina" del barrio de fundones múltiples como escuchar música, discutir cuestiones publicas, estar juntos, leer poemas y realizar algunas ceremonias colectivas de consumo de drogas, [...] transforman el territorio en un signo cultural y político.

El baile y la música en este relato se convierten en mediadores que transforman la experiencia cotidiana, generando espacios de subversión frente a las jerarquías culturales y sociales.

Por su parte, Néstor García Canclini identificaría en tu relato un proceso claro de hibridación cultural. Los ritmos que experimentas y prácticas en los bares del centro son el resultado de procesos históricos de mestizaje, resistencia y globalización. La cumbia, el Dancehall, la salsa y el reggae son ejemplos de culturas híbridas que trascienden fronteras, apropiándose y resignificándose en cada contexto. Canclini argumenta que estas prácticas culturales no son fragmentos del pasado, sino configuraciones dinámicas que interpelan las subjetividades contemporáneas (Canclini, 1990). Al integrarte en estos ritmos, no solo consumes cultura, sino que te conviertes en parte activa de su transformación.

Este relato evidencia cómo las experiencias culturales y sociales no son solo eventos, sino que constituyen dispositivos de subjetivación. La integración de músicas como el Dancehall y la salsa no solo enriquecieron mi repertorio cultural, sino que transformaron mi manera de ver el mundo así como mi lugar en él.

4.3 Latinoamérica

En 2011, la música se mezcló con la lucha estudiantil en Colombia. Entre los meses de marzo y noviembre, y en contra de la reforma de la ley 30 de 1992, el movimiento estudiantil desarrolló grandes movilizaciones [...] consiguió articular a su lucha diversos sectores,

planteó un programa mínimo, se ganó el respaldo de la opinión pública, venció los argumentos del Gobierno y logró que retirara su propuesta y se dispusiera a construir una reforma concertada (Cruz, 2012, p. 142).

Un grupo latino de música urbana que estaba logrando gran reconocimiento alzó la voz en nombre de muchos silenciados, visibilizó luchas y unificó en algunos de sus cantos el grito del sentimiento latino y sus dolencias: me refiero a Calle 13. El miércoles 7 de diciembre de 2011, esta agrupación se presentó gratis en el parque Metropolitano Simón Bolívar, el cual tuvo lleno total con la participación de gran parte de la población estudiantil que había sido protagonista de la lucha para tumbar la reforma. Este concierto se enmarcó en el contexto de las protestas contra la reforma a la Ley 30 de 1992, que pretendía modificar el sistema de educación superior en Colombia. Recuerdo ese concierto, conservo muchos momentos dispersos en la memoria, pero siempre una sensación de haber vivido un momento histórico para la juventud latinoamericana, de estar entre una multitud que se reconocía desde un mismo lado de la lucha, una sensación de unidad difícil de describir.

"Soy, soy lo que dejaron
Soy toda la sobra de lo que se robaron
Un pueblo escondido en la cima
Mi piel es de cuero, por eso aguanta cualquier clima
Soy una fábrica de humo
Mano de obra campesina para tu consumo
Frente de frío en el medio del verano
El amor en los tiempos del cólera, mi hermano..." (Calle 13, 2010).

Ese concierto y la lucha que lo enmarcó dejaron en mí una huella imborrable. La sensación de unidad, de ser parte de un momento histórico, me mostró que mi identidad no solo se construye en lo individual, sino en el entretejido colectivo de experiencias compartidas. La música de Calle 13, con su potente lírica sobre las injusticias y resistencias de América Latina, no solo acompañó este periodo, sino que se convirtió en un símbolo de cómo la cultura puede dar voz a los silenciados y ser un puente entre las luchas personales y los grandes movimientos sociales, develando una incidencia de lo cultural en la formación de aspectos subjetivos colectivos, el sujeto como un flujo continuo que se enriquece en la interacción con el contexto histórico, las luchas colectivas y los símbolos culturales que nos atraviesan y transforman. La música, en este caso, no solo narró la historia; fue parte activa de mi proceso

de hibridación cultural y de la construcción de una identidad profundamente ligada al sentido de resistencia y pertenencia latinoamericana.

En esa época volví a sentir un renovado interés por hacer música, conocí los programas DAW (*Digital Audio Workstation*) que son programas de producción musical en los que puedes hacer música desde tu computador. Descargué una versión demo de *Fruity Loops* y empecé a cacharrearle; probé baterías, pianos, sintetizadores y pronto empecé a tener como resultado unas instrumentales muy primitivas que me suscitaban mucha emoción. Me encontraba de nuevo en el proceso de creación musical. A esas novatas instrumentales empecé a escribirles letra, explorando voces y estilos, ensayando una y otra vez, sumergido de nuevo en ese mundo de una manera muy empírica y primigenia, pero invadido por una emoción y gusto inmensos. Escribí nuevamente, y aunque las letras habían cambiado en algo, seguían conectadas pues, si bien ya no vociferaba contra la religión católica y los males de la humanidad seguía reclamando justicia, esta vez al sistema opresor que destruía lo natural:

Conciencia en el ghetto para que despierten
Todos los guerreros de la era naciente
Una sola fuerza con un solo objetivo
Vencer esta vez al oculto enemigo (XiloZibe, 2012, audio disponible:
<https://youtu.be/vDWUcKsfWuc?si=4Ly2kR6imeYPWKXZ>).

Ese oculto enemigo del que hablo en esta letra aún sigue teniendo relación con la metafísica y las creencias sobre poderes ocultos que tras bambalinas subyugan a la humanidad y que hacen parte de mi repertorio de ideas desde niño. Tal vez mis letras habían cambiado su estampa, pero su esencia seguía siendo la misma, esa esencia contestataria y rebelde que me seguía caracterizando, como parte inamovible de mi subjetividad.

Aquí la tecnología juega un papel importante. En mi adolescencia intenté formar una agrupación, contribuyendo desde la guitarra, pero siempre con dificultades para ponerme de acuerdo con los demás integrantes, ya fuera por tiempos, voluntades, intereses. Lograr mantener la agrupación era todo un reto al que finalmente renuncié. Pero en esta ocasión era diferente; hacer los sonidos de manera digital me permitía prescindir de otros. Ya no necesitaba de un baterista ni bajista; ahora era yo quien producía todos los sonidos para luego reproducirlos y cantar encima de ellos, a mi gusto, a mi ritmo, a mi antojo. No es que los programas DAW fueran nuevos, ya existían desde hace tiempo, sin embargo, para mí lo eran.

Tomaron sentido y me despertaron nuevamente esas ganas de hacer música. Sin saberlo en ese momento, este sería el inicio de una nueva fase de mi vida, ya no me volvería a alejar de la producción musical y de su universo cultural, al menos hasta el momento de este relato, contrario a esto, se entretendría con muchos otros aspectos de mi vida en adelante. En esa versión incompleta de aquel programa de producción hice mis primeras dos "pistas" en una calidad muy baja, pero con gran significado para mí. Como este programa era una versión de prueba, no me dejaba exportar mis creaciones, así que tuve que hacer peripecias para poderlas grabar desde otro programa, lo que determinaba aún más la falta de calidad, sin embargo, pronto conseguí otro programa que es el que uso hoy en día aún: Reason.

La influencia de la tecnología, a través del uso de programas de producción musical, también juega un papel fundamental en la formación subjetiva. Al aprender a producir mi propia música, experimenté una autonomía creativa que me permitió explorar y expresar inquietudes y valores sin depender de otros músicos, de manera autónoma. Como señala Martín-Barbero (1991), las tecnologías de comunicación y producción permiten la apropiación de nuevos conocimientos y la creación de identidades híbridas en contextos de globalización. Este proceso tecnológico facilita la construcción de una identidad artística que, si bien es individual, también se nutre de las influencias colectivas y culturales a las que ha estado expuesto.

4.2 Hotel mil estrellas

[...] Soy uno más jugando el juego de la vida
Con letras pasos y trazos la vuelvo más colorida
Soy uno menos que deja pasar los días
entre sueños materiales, comerciales fantasías
Techo, comida y una buena compañía,
Las instrumentales y un par de cervezas frías
Ríos, montañas y el parlo con batería
Un cielo estrellado y una fogata prendida [...] (XiloZibe, 2020b, audio disponible en:
<https://youtu.be/kku5WsAjMYc?si=nrMttR9dL2OxQnBX>).

Otra faceta de mi vida muy relevante fue la cultura de la acampada. Aunque la primera vez que acampé fue en el primer semestre de la universidad, allá por 2005, cuando tenía 16 años,

compré mi primera carpa y estuvimos dos noches en un estadero llegando a Villeta, llamado Claro de Luna, donde había piscina, ducha y energía eléctrica, lo que técnicamente no sería acampar. Sin embargo, en 2010, los compañeros "colinos" de La Maca me hablaron del cerro del Quininí, un lugar mágico en la región de Tibacuy en Cundinamarca al que había que ir a acampar, así que decidí hacerlo, o, mejor dicho, fuimos, ya que fue en compañía Pollo y su novia, Beto, y una amiga alemana con quien hacía poco nos habíamos conocido en un jardín infantil del sur de Bogotá, mientras ella hacía un voluntariado y yo realizaba prácticas. Así que nos fuimos a conocer el cerro. Este lugar es verdaderamente mágico; llegar no es sencillo, pero vale la pena por disfrutarlo: su clima, sus panorámicas, su mística y tranquilidad, todo nos enamoró de ese cerro bendito al que volví a ir en varias ocasiones en los años siguientes.

Perderse de la rutina urbana, alejarse, y en un momento encontrarse en un ambiente natural completamente distinto; prender fuego e ingeniárselas con pocos recursos para hacer cómoda la estadía. En la noche, muchas veces, el cielo está despejado, y sin la contaminación lumínica de la ciudad, se pueden ver millares de estrellas sobre ese manto. Acampar tiene una mezcla de aspectos que lo hacen mágico. Con el grupo de amigos nos fuimos volviendo hábiles para acampar, y el cerro del Quininí y Villeta se volvieron nuestros sitios favoritos. En Villeta íbamos al salto de los micos o la vereda El Bagazal, lugares a los que llegar era toda una aventura, la cual muchas veces asumimos de noche, con la luz de una linterna, tomando licor y fumando marihuana, siempre acompañados de un bafle cargado con un popurrí de música cada vez más amplio: cumbia, punk, rap, electrónica, bullerengue...

El salto de los micos es un parque natural situado en Villeta, en el que hay siete caídas de agua. Normalmente, la gente va de pasadía los fines de semana a tirar en el río en la primera o segunda cascada. Nosotros conocimos un lugar para acampar allí, en la parte alta de la montaña, entre la sexta y séptima cascada. Para llegar allí hay que buscar la quebrada Cune y llegar a donde se cruza con el túnel de la vía Villeta-Guaduas, luego se sube por un camino poco visible a la derecha de la quebrada, montaña arriba, hasta llegar a un tanque de agua que conecta una canal del sistema de acueducto con los tubos que dirigen el agua hacia el pueblo. Siguiendo la canal hacia arriba, pasamos por un terreno muy montañoso donde había que ir por la orilla para no resbalar. Luego, por un barranco que da a un riachuelo, y donde había que saltar entre grandes rocas para llegar al otro lado. Más adelante, hay un vacío de

unos 5 metros y hay que pasar por el canal agarrado de unas rocas. Finalmente, había que abandonar el camino de la canal en un punto para tomar la última subida empinada hasta llegar a la parte alta de dos colinas, donde, al salir de un bosque, se abría el cielo y la colina se hacía plana. Lugar bendito, lugar bonito, fue nuestra dimensión perdida en muchas ocasiones. Nos quedábamos 2 o 3 noches, con suficiente comida, carga en el bafle, hierba, licor y algo para “engomarse”, que podía ser juguetes de malabarear, un libro, masmelos, o todas las anteriores. En esos lugares aprendimos a perdernos del ritmo y los tiempos de la ciudad, jugamos a ser niños salvajes, fundidos con el paisaje, al compás de la vida de las aves y los insectos.



Figura 9. Sergio, en el cerro del Quininí, arriba de la cueva del mohán, 2010.

Aunque también acampé en otros lugares, como el Valle de los Setos en Fusagasugá o la Tatacoíta en Nemocón, fueron estos dos espacios los que realmente se convirtieron en mi segundo hogar. Aprendí sobre los horarios del transporte, cuales eran las vías y senderos, las mejores ideas para llevar provisiones, encender fuego, comer bien, disfrutar de la tranquilidad y, sobre todo, disfrutar plenamente de la experiencia. Logré adquirir diversas habilidades y, además, acompañé a varias personas a que visitaran estos lugares por primera, una experiencia que me llenó de satisfacción y que disfruté compartir. Y es que, aunque parecía sencillo, no lo era tanto. Un día hicimos el plan con un grupo de amigos; ellos arrancaron camino hacia el salto primero, y cuando yo llegué a Villeta, estaba cayendo un palo de agua, así que tuve que esperar. A ellos los cogió el aguacero y la noche subiendo, y encima de todo, no encontraron la última subida al plano, así que decidieron armar la carpa en un espacio muy reducido e incómodo. Cuando escampó y yo subí, los encontré en este pedazo estrecho

y se sentía un ambiente de descontento, se sentían perdidos, se habían mojado y ahora estaban tratando de descansar: cinco en una carpa para dos, en un espacio muy estrecho e incómodo. Yo, que ya ni llevaba carpa, me instalé al lado de ellos de la forma sencilla en que descaradamente lo había empezado a hacer, teniendo en cuenta las bondades del clima y la búsqueda de practicidad. Me envolví en una cobija térmica delgada, protegida por un plástico de 3x3, y dormí plácidamente hasta la mañana siguiente. Cuando salieron de su carpa, quedaron sorprendidos: el rocío había empapado el plástico en que yo dormía por fuera, así que me veía como un bulto grande envuelto en un plástico. ¡El Xilo parece un muerto, parece, miren!

Estas escapadas de acampada significaron mucho para mí. Me imbuyeron de seguridad, de orgullo, y se sumaron a las experiencias que reforzaron mi autoimagen de alguien diferente, un caminante experimentado de una vida alternativa, conocedor de recovecos, de rincones ocultos dotados de gran mística, lugares sagrados, recónditos, que la vida me había permitido conocer y disfrutar a profundidad. Tanto el cerro del Quininí como los diferentes lugares donde acampamos en Villeta no eran simples lugares físicos; representaban nuevamente Heterotopías, espacios donde se suspendían las normas de la vida urbana y emergían nuevas formas de estar en el mundo. Allí, entre cielos despejados y fogatas, me encontré compartiendo experiencias con camaradas, donde la improvisación y la creatividad nos alejaban de la lógica utilitaria de la ciudad. Cada rincón, desde el salto de los micos hasta las colinas abiertas, se impregnaba de significado, convirtiéndose en un espacio sagrado que redefinía mi subjetividad como explorador y habitante de estos paisajes. Sumen, además, que el Quininí es un sitio prehispánico sagrado, lugar de disputa entre muiscas y panches, en el que hay petroglifos, miradores y cuevas, una montaña que nos recorriamos sin luz de linterna en las noches de luna llena, saltando, cantando, jugando y riendo como niños.

La hibridación cultural también se manifestó en el uso de la música como puente entre lo urbano y lo natural. El popurrí de géneros en nuestros bafles —cumbia, rap, punk, bullerengue— reflejaba cómo los sonidos de diferentes culturas nos acompañaban a través del bafle como dispositivo tecnológico, lo que enriqueció y particularizó esas vivencias. Cada aventura reforzó mi autoimagen como alguien capaz de habitar mundos paralelos al ritmo de la ciudad, explorando no solo geografías físicas, sino también interiores. Este contacto con

lo natural, con sus desafíos y recompensas, consolidó en mí una subjetividad cambiante, una que se nutre tanto de los paisajes exteriores como de los encuentros humanos y culturales que en ellos se gestan.

4.3 Semillas de Memoria.

Semillas de Memoria fue el nombre que adoptamos para un proceso artístico y comunitario que nació desde la calle, en la intersección entre el muralismo, el Graffiti y la memoria ancestral. Su origen se remonta a una serie de experiencias compartidas en distintos festivales y encuentros artísticos en Bogotá, donde la pintura y el rap se volvieron vehículos de expresión y transformación.

Recuerdo que pintamos en un festival “Del Barrio pal Barrio” en Pinares, y en otro llamado “Lomas Neto” en Libertadores, donde vimos cerrar el evento al rapero conocido como Judío. También estuvimos frente al Portal 20 de Julio en un evento donde escuchamos a Todo Copas; y en Kennedy, en una presentación en la que vi rapear a Amnistía HipHop, un grupo con un show bastante singular, con máscaras y un estilo que me recordó al nadaísmo. Aunque el grupo se disolvió, Kaín continúa rapeando con ese sello tan único. Volví a pintar en Pinares en otra ocasión y ese día llevé a mi hija Sarita, que vivía cerca, en el barrio El Quindío. También estuvo presente El Selektá Fyah Man.

Fue en este contexto de creación constante, entre pintura, música y encuentro, que nació Semillas de Memoria, el junte con Pollo con el que comenzamos a experimentar —de manera empírica e inexperta— un híbrido entre Graffiti y muralismo con fuerte contenido simbólico. Nuestro enfoque central fue la ancestralidad. Iniciamos con estencil⁵³ de figuras de inspiración indígena, pero con el tiempo pasamos al muralismo. Pronto se sumó Christian Medina, quien empezó a pintar con nosotros y se integró al proceso colectivo.

Comenzamos a pintar en la calle, luego de una toma cultural en la ronda del Río Fucha, organizada por Las Flores de Valeria, un espacio autogestionado liderado por John Ruiz,

⁵³ Es una técnica de arte urbano que usa plantillas para aplicar pintura en superficies, creando imágenes o textos repetitivos. Permite plasmar mensajes gráficos con rapidez y precisión. Consiste en cortar diseños en papel o acetato, aplicando spray o pintura sobre la plantilla.

comprometido con la cultura comunitaria en San Cristóbal a través de talleres, audiovisual y recorridos. Ese día pintamos sobre un antiguo aviso informativo en desuso. Luego regresamos a ese lugar para intervenir un fragmento de pared maltrecho; ese fue nuestro primer spot, según lo recuerda Pollo (comunicación personal, octubre de 2024).

A raíz de nuestra presencia constante en ese espacio, surgió la Huerta La Amaranta, una huerta comunitaria iniciada por Pollo y a la que pronto se unieron otras personas. “Primero llegaba al río a escuchar cómo bajaba, y después empecé a hacer el proceso de compostaje, yo solo; luego Christian fue e hizo hueco con Fortich⁵⁴” (comunicación personal, octubre de 2024). Comenzaron a limpiar el lugar, retirando pasto y escombros, y sembraron plantas nativas con semillas que habíamos conseguido en Guaia Xique: quinua, frijol, lulo, tabaco, entre otras.

Hoy, más de 12 años después, La Amaranta es un punto de encuentro comunitario en torno al arte, el cuidado del río y la memoria territorial. Se realizan allí actividades pedagógicas, encuentros y un festival anual, al que fui invitado como artista musical en 2023.



Figura 10. Huerta Urbana La Amaranta, 2023

Este apartado del relato permite observar cómo la agencia de los sujetos se expresa a través de acciones concretas, en las que confluyen prácticas, creencias y discursos apropiados previamente. Aquí no solo se narra una experiencia colectiva, sino que se revela la

⁵⁴ otro compañero interesado en los procesos sociales, barriales y ambientales, además de Payaso de vocación; un saludo para Fortich.

transformación subjetiva de otros, como Edward “Pollo”, cuya voz e historia se entretajan en este relato. El espacio narrativo, tal como señala Arfuch (2002, p. 108), el relato autobiográfico nunca es enteramente individual, ya que la vida narrada se inscribe en una red de relaciones, afectos y contextos que permiten visibilizar también a otros: la familia, la cultura, el linaje. Así, el espacio narrativo no solo configura la identidad de quien narra, sino que también permite entrever las subjetividades de quienes lo rodean y comparten los escenarios de su experiencia

4.4. Arte Popular y mucho frío en Juan Rey

Les voy a contar acerca del ENTEPOLA y cómo su versión de 2015 incidió en mi formación. Se trata del ya extinto Encuentro de Arte Popular Latinoamericano ENTEPOLA, cuya versión en 2015 se realizó en la UPZ 51 de la localidad cuarta, principalmente en los barrios Juan Rey y Ciudad Londres. Yo estaba trabajando en este territorio como educador social de infancia, atendiendo familias en condición de vulnerabilidad que residían en esta UPZ y que tenían niños inscritos en el programa de la Secretaría de Integración Social llamado Ámbito Familiar. Este festival autogestionado se asentaba por dos semanas en un territorio y hacía trueque de funciones artísticas por alojamiento y comida. Este tipo de evento refleja cómo los espacios culturales autogestionados pueden intervenir de manera significativa en el proceso de socialización y en la construcción de identidades colectivas.

La oferta artística en este territorio no era muy fuerte, así que este espacio fue una excelente oportunidad para que las familias del programa pudieran disfrutar y compartir con sus niños y niñas, bajo la premisa de desarrollo integral y Garantía de derechos que fundamentaba el programa, en este caso específico, el Derecho a la Recreación, cuya descripción incluye el derecho a participar activamente en la vida artística y cultural. Para las personas que de alguna manera vivieron esta experiencia, pudo representar una multiplicidad de espacios de subjetivación. Más allá de la recreación, muchas familias se juntaron en torno a este festival y sus artistas, empatizaron con ellos, les brindaron apoyo. La comunidad, a través de la junta de acción, adecuó un espacio para recibir una treintena de artistas provenientes de diferentes lugares de Latinoamérica, muchos colombianos, pero también brasileros, chilenos, peruanos, gente con mucho talento y conocimiento que compartir. La cancha del barrio se convirtió en

un escenario de circo, títeres, música, teatro, y el salón comunal recibió encuentros pedagógicos impartidos por los artistas y abiertos a la comunidad.

Este evento se presentó como una excelente oportunidad para interactuar con las familias y crear espacios para el reconocimiento mutuo. El ENTEPOLA de 2015 representó para mí una experiencia única y transformadora, especialmente porque no había vivido nada similar antes. Fue un espacio donde se entrelazaron artistas, la comunidad local, estudiantes universitarios que ofrecieron su apoyo al festival y, junto con mis compañeras del programa Ámbito Familiar, logramos articular las actividades culturales con los objetivos del programa. La participación activa de las familias y su interacción con los artistas y voluntarios creó un ambiente de cooperación y creatividad que trascendió cualquier expectativa que hubiera tenido. El reconocimiento del otro a través de las múltiples expresiones artísticas y culturales, el trabajo mancomunado, la solidaridad y la voluntad fueron los aspectos que evidencié y que incidieron profundamente en mi forma de concebir la educación y el trabajo social. En ese momento, comprendí que lo que hacía realmente significativo el trabajo con las familias no era solo la transmisión de conocimiento, sino la generación de experiencias significativas que propicien la creación de vínculos el disfrute de la expresión artística. Llevar de esta manera todo un universo de socialización a las comunidades con menor oferta me resultaba mucho más significativo que otros esfuerzos educativos con los que, definitivamente, no lograba identificarme.

Este tipo de experiencias me hizo reflexionar sobre el enorme potencial de las prácticas culturales y artísticas como una herramienta para dotar de enorme sentido el trabajo comunitario y social, fue tal vez esta experiencia la base de mi futura inclinación hacia la articulación del HipHop con la gestión social. El ENTEPOLA me mostró que el trabajo educativo no solo es un ejercicio de transmisión de conocimientos, sino también un proceso en el que se reconoce al otro, se valoran las historias y las identidades, y se promueve el sentido de comunidad.

La importancia de este tipo de eventos, donde las personas no solo son receptores pasivos de cultura, sino también actores activos, resuena con los análisis de autores como Arfuch (2010), quien destaca cómo las narrativas colectivas configuran las subjetividades de los individuos, especialmente cuando se cruzan con experiencias compartidas en contextos como el de

ENTEPOLA. Este festival, al ser un punto de encuentro de diversas voces y perspectivas, ofreció una oportunidad única de resignificación colectiva y personal. A finales de 2024, me reencontré con una amiga a quien conocí en aquel festival, nos encontramos en el campus de la Universidad Pedagógica y ella ahora estudia educación comunitaria, fue una pena no haber grabado aquella conversación pues ella me decía que el ENTEPOLA significó una puerta a un nuevo mundo que la llevó a decidir estudiar este pregrado en la UPN.

Reflexionando sobre lo que allí sucedió tiene que ver con una ruptura del orden cotidiano de las comunidades. Yo recuerdo un evento realizado en el local de aquella casa que la JAC había gestionado para los artistas, hubo presentaciones en vivo de circo, teatro, malabares y músicos de varios géneros, y frente a la casa se instaló una olla comunitaria, habían muchas personas allí, yo diría que unas ciento cincuenta entre vecinos del barrio, estudiantes de universidades, artistas de muchos lugares, todos reunidos en un ambiente festivo de encuentro y reconocimiento. Allí por supuesto se entretajeron muchas historias y discursos, se cruzaron muchas vidas en un espacio-tiempo atípico. Yo lo viví como un momento de apropiación comunitaria del territorio, espacios necesarios para el encuentro de las comunidades, que propicia el intercambio de saberes y, como tal, se convierte en un espacio para la experiencia.

En lo personal, la llegada de este festival en aquel momento particular de mi vida, me permitió vivenciar y pensar sobre la complejidad y profundidad de la relación entre arte, cultura y comunidad. Todo lo que sucedía allí, ese sentido de solidaridad, trabajo en equipo, la estancia de los artistas foráneos en aquel territorio, las reuniones y pequeñas fiestas al terminar la jornada, todas estas y muchas más cuestiones, generaron una realidad paralela, un ecosistema fugaz que nos interpeló de diferentes formas a madres, niños, niñas, jóvenes, abuelos y abuelas, que entrecruzó historias y creó nuevas. Todo Este tipo de experiencias culturales, como bien lo describe Gadamer (1991), no solo transforman el espacio físico, sino que tienen la capacidad de transformar las relaciones sociales y culturales, abriendo nuevas posibilidades de interacción y comprensión mutua. La interacción con los artistas y con los miembros de la comunidad también me llevó a comprender que el arte, cuando se acerca a la gente, no solo se vuelve un medio de expresión, sino también una herramienta de transformación.

4.5. Jueves de Rap

Gracias a mi trabajo comunitario en aquellos barrios, conocí un grupo de grafiteros llamado *Da Paper Brush*, con quienes comencé a hablar y a identificar sus pintes a lo largo de la localidad. En ese momento de mi vida empecé a conocer más sobre el Graffiti. Uno de ellos me habló de los jueves de Rap, un encuentro de HipHoppers que se realizaba cada ocho días en las canchas de San Isidro, un barrio que quedaba muy cerca de donde yo estaba viviendo. Ese día estaba pintando en Villa del Cerro cuando “Panelo”, que iba para el encuentro, me saludó y me comentó sobre la actividad, así que al terminar de pintar me fui para allá.

Este fue uno de los espacios más importantes en mi formación como rapero, pues si bien ya llevaba un tiempo improvisando y produciendo mis canciones de manera empírica, no había estado completamente inmerso en la cultura. Un bafle con buen sonido y dos micrófonos inalámbricos eran el elemento esencial de este parche, con instrumentales de rap sonando a tope y sin parar. En una esquina de las canchas, junto a unas gradas, se aglomeraba el parche, entre 12 y 50 muchachos. Solían ocupar las gradas, y entre ellos, los micrófonos rotaban de vez en cuando, manteniendo las voces sobre la instrumental todo el tiempo. Fue en este espacio donde aprendí a improvisar en público. Perder la pena no es sencillo, y tener la seguridad para agarrar el micrófono es toda una hazaña. Afortunadamente, yo ya llevaba al menos un año practicando, y cuando tomé el micrófono por primera vez, recuerdo las miradas y gestos de aprobación de Krokis Asfalto, el líder del colectivo Alma Real, quien organizaba este encuentro. Krokis, hoy en día, 12 años después, es un personaje reconocido dentro de la cultura HipHop de la capital. Su labor como promotor de la cultura, sumadas a su recorrido artístico y su producción musical, le han otorgado un gran respeto en la escena. No sé cuál fue la vida de este muchacho antes de rapear ni cómo terminó en una silla de ruedas, pero estoy seguro de que el rap le ha dado una vida de vocación, expresión artística y acción social.

Un jueves llegué a estas canchas como era habitual, pero ese día no había bafle. No recuerdo cuál era la razón, y además hubo poca asistencia de gente. Estábamos unos seis u ocho, más Krokis. Estábamos improvisando con un bafle pequeño cuando, de repente, Krokis hizo una improvisación que nos tocó profundamente a todos los que estábamos allí. Estoy seguro de

ello. No recuerdo sus palabras exactas, pero pienso en la poesía de la calle, en una reflexión tan profunda y trascendental a través de la rima, saliendo de la boca de alguien con una presentación personal nada convencional bajo los estándares hegemónicos, sentado en un rincón de un barrio popular, adherido a una silla de ruedas, expresando certezas de una manera que impregnaba el momento de una mística urbana. Ese momento, lo que sentí, me convenció de que aquí había algo tan trascendental que quería más que nunca seguir haciendo parte, y algún día poder representar con tanto poder el sentimiento popular, el sentimiento de aquellos de a pie, de mis ñeritos y ñeritas.

Allí me di a conocer dentro del parche, botando buenas rimas y buena energía, compartiendo con ellos en un ambiente donde también estaban presentes la marihuana y el alcohol. Sin embargo, siempre hubo respeto y camaradería. Con el tiempo, encontré una foto tomada unos años más tarde, en una presentación que realicé en aquel parche. En ella, se puede ver a Krokis a mi izquierda, junto a otros panas del colectivo. La foto fue tomada desde las gradas de este rincón de la cancha, donde había quedado una especie de concha acústica mutilada, que el parche tuvo que limpiar antes de ocupar, ya que solía ser usada como basurero o baño de los que residían en la calle. En la foto también se ve una pared llena de grafitis incompletos unos sobre otros, que bien pueden ser vistos como mamarrachos de muchachos desocupados y mal orientados, o, desde otro ángulo, como un tablero de exploración, de aprendizaje a punta de ensayo y error, un espacio ganado por un grupo de gente que encontró en el arte callejero, empírico y clandestino, un sentido a la vida, una forma de expresar un nombre, una identidad, un discurso.

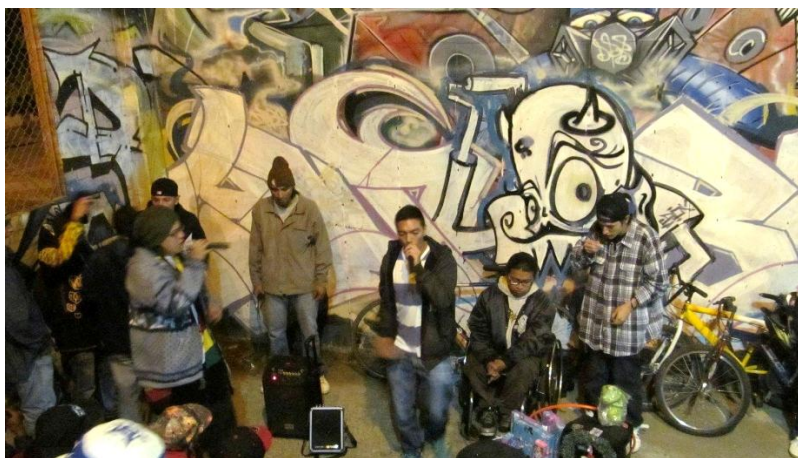


Figura 11. Sergio, rapeando en jueves de Rap, 2016.

Más allá de la música y el arte, lo que encontré fue camaradería, respeto y una red de apoyo que me ayudó a crecer tanto en lo artístico como en lo personal. Estas experiencias no solo me consolidaron como parte activa de este movimiento, sino que reforzaron mi deseo de representar y dar voz, a través del rap, a las historias y sentimientos de quienes forman parte del día a día de los barrios populares. Los Jueves de Rap en San Isidro me enseñaron que el arte callejero no solo es resistencia, sino también creación, comunidad y una forma de encontrar sentido en lo cotidiano. Fue una etapa que no solo marcó mi camino como rapero, sino que me reafirmó en la importancia del arte como un vehículo para transformar vidas y construir identidad colectiva.

La vida en esos años se parecía mucho a un rizoma, tal como lo describen Deleuze y Guattari (2004). Cada experiencia —mi paso por Guaia Xique, las noches de Dancehall, las escapadas de acampada al Quininí y Villeta, el ENTEPOLA y los Jueves de Rap— no era un evento aislado, sino un nodo en una red de conexiones que se multiplicaban y me transformaban continuamente. Cada espacio, aunque diferente en su esencia y contexto, se conectaba con los otros en una lógica rizomática: no había un centro, una jerarquía o una dirección fija. Era un entramado de relaciones donde cada experiencia me llevaba a nuevas exploraciones, aprendizajes y significados. Como lo señala Deleuze, "un rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple; es un tejido de líneas de fuga y conexiones" (Deleuze & Guattari, 2004, p. 13).

Aquel rincón de la cancha de San Isidro, que solía estar atiborrado de basura, se resignificó en esos momentos, convirtiéndose en un escenario de encuentro y expresión artística. Las normas tradicionales de control urbano fueron desplazadas por una lógica de autogestión y respeto mutuo. El simple hecho de rotar un micrófono y dar espacio a todas las voces creaba un ambiente de igualdad y reconocimiento, donde cada rima contaba una historia y cada improvisación era un acto de afirmación colectiva. En estos momentos, los Jueves de Rap no solo representaban un encuentro musical, sino un acto político y cultural que resignificaba la calle como un lugar de diálogo, aprendizaje y arte. Esta dinámica de improvisación y participación activa refleja cómo las culturas urbanas, como el rap, sirven como herramientas poderosas para resignificar espacios y prácticas cotidianas.

Cada vez que tomaba el micrófono y sentía el calor de la gente en la cancha, entendía que mi lugar en el mundo no solo estaba determinado por lo que hacía, sino por cómo esos momentos se integraban con el tejido social, cultural y político que me rodeaba. Así, el rap se convirtió en mi herramienta para interpelar, transformar y dar voz a los no escuchados. A través de estas experiencias compartidas, cada improvisación no era solo un acto artístico, sino una acción de resistencia y de reafirmación de la identidad colectiva de aquellos que formaban parte de ese espacio, de esa mística urbana que nos unía en nuestras luchas y vivencias cotidianas.

Capítulo 5. Adulthood Temprana: Un giro hacia el norte.

5.1. La Fortaleza de piedra

En diciembre de 2015 se finalizó mi contrato con ámbito familiar, un contrato de prestación de servicios cuya continuación dependería ahora de la nueva administración de gobierno distrital, que pasaba del saliente alcalde Gustavo Petro al electo Enrique Peñalosa. La renovación del programa nunca llegaría, dejando sin empleo a miles de maestras y quitando esta modalidad de atención a cientos de miles de niños y niñas de los territorios más vulnerables de la ciudad⁵⁵. Pasaron dos meses en la espera de esta renovación y ante la incertidumbre decidí abrirme a nuevas oportunidades laborales, a lo que Pollo me contó que lo habían llamado de la Universidad Militar ofreciéndole una vacante como laboratorista en la sede de Cajicá y él, que se sentía bien haciendo lo mismo en la Universidad Libre, no enviaría la hoja de vida, así que me ofreció hacerlo en su lugar.

Yo no lo dudé, me pareció una buena oportunidad para conocer un nuevo lugar, como sucedió cuando viví en Pereira por un año en 2013, tiempo en el que pude viajar y conocer mucho además de muchos otros aprendizajes adquiridos; aprendería algo y, de aburrirme me

⁵⁵ La transición de la administración de Gustavo Petro a Enrique Peñalosa en Bogotá marcó un cambio significativo en las prioridades políticas y sociales de la ciudad pueres, mientras la administración de Gustavo Petro enfocó gran parte de su gestión en políticas progresistas relacionadas con la equidad social, la ampliación de derechos y programas enfocados en las comunidades más vulnerables, Peñalosa asumió un enfoque más tecnocrático y orientado al desarrollo urbano y de infraestructura, cuestión que impactó directamente programas como Ámbito Familiar.

regresaría sin problemas; lo que no sabía es que me iba a quedar allí por tanto tiempo. Pasé la hoja de vida y pronto me llamaron pidiéndome documentos de contratación. Envié los documentos y en unos pocos días ya me encontraba en la sede de calle 100 de esta universidad firmando contrato. Cuando llegué a vivir a Cajicá venía habido de vida: experiencias, conocimientos, mañas, historias, había dejado muchas cosas en proceso en la Capital; SDM, jueves de Rap, las visitas a la Macarena y el centro, todo esto cambió con mi decisión, y de pronto me vi entre semana del trabajo a la casa y de la casa al trabajo. Con todo esto en ningún momento me arrepentí de haber hecho este cambio, aunque hoy en día me pregunto qué sería de mí hoy si lo hubiera rechazado.

Mi gusto por la soledad me mantuvo tranquilo en esta nueva rutina pues solía salir de trabajar y llegar a casa para dedicar el resto del día a hacer rap. Me ayudó mucho el nuevo apartamento, pues era bastante cómodo y tenía una vista privilegiada. Solía llegar a casa, prepararme un tinto o un chocolate, ensamblar un porro y sentarme en la cama, frente al balcón, a contemplar el paisaje, con el cerro de la Juaica⁵⁶ a lo lejos, mientras lentamente disfrutaba del momento. En este punto quiero expresar la enorme transformación mental que he pasado a lo largo de mi vida, teniendo en cuenta que mi infancia la viví en un barrio muy humilde con grandes problemas sociales, experimentando o viendo muchos aspectos de la crudeza y violencia de estos contextos, donde un par de veces durante mi adolescencia y juventud mi vida pudo tomar un rumbo diferente. Una vez borracho traté de salir de una casa por la ventana de un segundo piso, tropecé y caí sentado muy cerca de un borde salido que pudo haberme costado caro, que sé yo. Otra vez, en Santa Rita, unos pelados que andaban en malos pasos me apuntaron con un arma hechiza para robarme y yo, sin analizar el riesgo entré en alegato con ellos. Hubo un tiempo en que tuve problemas con barristas en la localidad, en una ocasión se me mandaron dos de ellos y me trataron de puñalear, y yo, con algo de agilidad, mucho de labia y aun mucho mas de fortuna logré salir bien librado. Esta y otras experiencias similares, como las decenas de ocasiones en las que me intentaron robar con cuchillo, una vez con arma de fuego hechiza o, la vez en que me quisieron robar en inmediaciones a la terminal de Ibagué y que resultaron corriendo después que un ladronzuelo que me agarró por la maleta vio el filo de un cuchillo que empuñé sobre su pecho. Todas

⁵⁶ Ubicado entre los municipios de Tabio y Tenjo (Cundinamarca), su altura ronda los 3100 metros sobre el nivel del mar, lugar rodeado de misticismo, historia. Con una altitud de 3,100 metros

estas experiencias de vida que fueron fuertes y agrestes en su momento. me hacían reflexionar que, ahora, pocos años después, me encontraba tranquilo viviendo en un apartamento con baño y balcón en la habitación, con una vista grandiosa, tenía citófono en la entrada y extractor de olores en la cocina... quien iba a creerlo, el niño que creció en casa prefabricada empapelada con periódico, el hijo del zapatero ahora viviendo “gomelo”, pensaba yo, mientras me tomaba el tinto y me fumaba el porro; gracias, gracias.

[...] Nunca monté ninguna, pero no me dejaba,
Por mechudo y por loco las barras se enamoraban
Una cabra en el bolsillo era lo que me resguardaba [...] (XiloZibe, 2020a)⁵⁷

Decidir mudarme a Cajicá y aceptar el trabajo en la Universidad Militar fue un acto de agencia que transformó mi trayectoria. Mi decisión no solo respondió a la incertidumbre laboral, sino que fue un acto que resultaría por redefinir mi futuro. Esto refleja lo que Giddens (1991) describe como "la capacidad reflexiva del agente para monitorizar continuamente sus acciones y circunstancias" (p. 36). Al enviar mi hoja de vida, no solo tomé el control de una situación adversa, sino que también proyecté una narrativa alternativa para mi vida. El contraste entre mi pasado y aquellas experiencias en mi llegada a Cajicá vienen a mi narrativa como una reflexión de las transformaciones experimentadas, según Ricoeur, "la refiguración narrativa permite resignificar el pasado a la luz del presente" (1996, p. 152). Mi práctica artística, el rap, refuerza este proceso de refiguración y agencia. En ese apartamento, frente a aquel paisaje natural con la Juaica a lo lejos, transformaba mis experiencias en arte. Esta reflexión sobre mi relato es más que un ejercicio de memoria; es un reconocimiento de mi capacidad para actuar y transformar mi vida. Al asumir mi historia, como dice Ricoeur (1999), "el acto de narrar permite al sujeto reconciliarse con los eventos y otorgarles sentido" (p. 212). Ese acto de reconciliación y agradecimiento da forma a quien soy hoy.

5.2. Los Guerreros del Guetto.

A los dos meses de estar en Cajicá en esta rutina, no me aguanté más la quietud, así que alisté la maleta de las pinturas y me fui en busca de un spot. Ese día conocí a los Guerreros del Guetto, un grupo de muchachos de Cajicá que encontré por el parque de la estación

⁵⁷ Tema inédito.

escuchando música en un baffle. Aquí la música, como siempre, fue nuevamente la protagonista, pues sucedió que cuando terminé de pintar decidí no regresar a casa y, en cambio, pedalear en mi bicicleta explorando el pueblo. Serían las 7 de la noche cuando iba por la carrilera, pasando por el parque de la estación y, de repente, escuché rap. Me acerqué al parche y saludé: "¡Buena noche, los muchachos, todo bien?", "¡Buen parcerito!", respondieron. "Buena, parceritos, la buena. Yo soy nuevo en el pueblo y pues me gusta el rap y pues pasando escuché el rapcito", les dije. "A claro, si manito, puro Rap..." Me entendí con ellos casi inmediatamente y comencé a llegar a este sitio para compartir algunas noches de rap y vagancia de la constructiva (jajajaja).

El encuentro con los Guerreros del Guetto no solo representa un espacio de socialización con otros raperos, sino que fue una reafirmación de mi identidad como parte de la cultura HipHop, una cultura que ya había sido parte de mi vida desde antes y que, en Cajicá, se convertía en el puente hacia la construcción de nuevos vínculos dentro de este marco cultural. La cultura del HipHop, una serie de símbolos, lenguajes, códigos, los cuales permiten la identificación, la comunicación, el despliegue del ser social en un marco específico, tiene más o menos unas reglas y valores compartidos, acuerdos sociales específicos. Esta cultura es callejera, de allí nace, y en 40 años en el país se ha extendido a múltiples espacios y tiempos. La calle es para el HipHoper una especie de ágora griega, un espacio que se resignifica al habitarlo con un sentido de expresión artística, de esparramamiento, de construcción de identidad, de debate y acuerdo.

Mi llegada a Cajicá estuvo marcada por una fuerte intención de dar continuidad a mi relación con la cultura HipHop, una conexión que ya había sido consolidada en etapas previas de mi vida. Al encontrarme con los Guerreros del Guetto, no se trató tanto de un descubrimiento nuevo, sino de la reafirmación de mi identidad como parte de esta cultura. Mi rápida conexión con ellos no solo confirmó los códigos sociales compartidos dentro del HipHop, sino que también subrayó la universalidad de estos valores, como la camaradería, el respeto y la creatividad, que trascienden las particularidades de cada lugar. Este encuentro no fue fortuito, sino el resultado de una búsqueda activa. Mi decisión de salir con la maleta de pinturas y explorar el pueblo hasta encontrar un espacio donde el HipHop estuviera presente demuestra cómo mi subjetividad ya estaba profundamente ligada a las prácticas y valores de esta cultura.

Los Guerreros del Guetto, al igual que los colectivos con los que había trabajado anteriormente, se convirtieron en una extensión de mi comunidad artística, permitiéndome continuar mi proceso de creación y participación dentro del HipHop, ahora en un nuevo contexto.

Durante los siguientes dos años me dedicaría a trabajar de lunes a viernes en la Universidad Militar, nada novedoso, solo hacer bien mi trabajo, y en mi tiempo libre estaba pintando o haciendo rap: componiendo canciones, cacharreándole a los programas de producción musical o ensayando mis canciones, etc. Eventualmente viajaba a Bogotá a verme con mis amigos de SDM y ellos también me visitaron unas cuantas veces en las que buscamos algún lugar donde instalarnos a pintar, escuchar música y compartir un rato. También seguimos acampando durante este periodo de tiempo, mayormente en Villeta. Empecé a grabar mis canciones, primero en Zipaquirá, en un estudio casero de un rapero conocido como Copla, que vivía en la parte alta de Zipaquirá, en un barrio humilde llamado Altamira y que conocí gracias a que los Guerreros del Guetto me llevaron con ellos a cantar.

Aunque anteriormente no conté nada sobre mi paso por Pereira durante casi un año en 2013, debo decir que fue una experiencia muy enriquecedora en la que trabajé en un colegio de niños con cierto poder adquisitivo, donde muchos de ellos sentían que ya tenía su futuro asegurado y que su paso por el colegio era apenas un trámite mientras, el colegio por su parte se encargaba de llenarse de reconocimientos y certificaciones para mantener o subir su status, ambiente que en aquel entonces me hizo renunciar y desear no hacer parte del sistema educativo formal como docente de colegio. El hecho es que en ese colegio conocí a unos profes nativos de Estados Unidos y me hice muy amigo de uno de ellos; Andrew, de hecho compartí apartamento con él y otra “gringa” llamada Amelia, tiempo en el que les pedí hablar en inglés y con lo que mi dominio del inglés evolucionaría notoriamente.

Finalmente terminé resumiendo parte de mi paso por Pereira para poder contar que Andrew, mi amigo gringo, estaba conmigo ese día en Zipaquirá; había venido de visita y se quedó en mi apartamento un par de días. En Zipaquirá nos trataron muy bien, se trataba de un parche de raperos que organizaron un evento en las canchas del barrio. Luego del evento, estuvimos en el estudio de la pana Copla, estuvimos improvisando, incluso mi amigo gringo, que también le agrada el rap, se botó unas rimas en inglés que le sonaron muy bien, aunque nadie

le entendía y yo que con esfuerzo hubiera podido, no recuerdo haberlo hecho, más bien estaba simplemente disfrutando el momento en aquel estudio casero.



Figura 12. Mi amigo Andrew, improvisando en Copla estudios, Zipaquirá, 2017.

Mi paso por Pereira significó para mí un proceso de crecimiento personal y profesional, conocí muchos lugares, me sumergí en la cultura de aquella ciudad al punto que llegué a tener el acento Pereirano. Los aspectos de mayor relevancia que dejaron mi paso por aquella hermosa ciudad tienen que ver con mi decisión de mantenerme alejado de un desempeño convencional de mi carrera universitaria como es la de profesor de Química de Bachillerato en un colegio. Mis experiencias en aquella institución consolidaron mi firme intención de mantenerme alejado de aquel rol, que hoy en día sigo considerando indeseado, llevándome a tomar decisiones en busca de desempeños diferentes como Educador.

La experiencia de grabar y compartir música en un espacio tan genuino y autogestionado refleja el sentido de comunidad que caracteriza al HipHop. Los viajes a Zipaquirá y las conexiones con otros colectivos de rap, como el grupo liderado por Copla, ampliaron mi red artística y me brindaron nuevas oportunidades para desarrollar mis habilidades musicales. El estudio casero de Copla, en Altamira, simboliza esa esfera de producción cultural que desafía las estructuras de poder establecidas, y donde el arte se convierte en una herramienta de resistencia y reafirmación de identidad.

La participación de Andrew, mi amigo gringo, en estas experiencias subrayó la universalidad del rap como lenguaje y cómo su capacidad de incluir diversas voces y perspectivas enriquece

las interacciones culturales. Este encuentro también reflejó cómo el HipHop actúa como un vehículo para la creación de un espacio común entre individuos de diferentes orígenes, sin perder la esencia de su carácter local y auténtico.

Durante este período, mi tiempo libre se dividió entre mi trabajo formal en la Universidad Militar y mis proyectos artísticos, consolidando una dualidad en mi vida que me permitió equilibrar lo profesional con lo creativo. Este equilibrio fue clave para continuar desarrollándome como rapero y artista visual. La combinación de estar solo junto a dicho equilibrio entre estos elementos transformó mis rutinas, se convirtió en una temporada de mi vida en la que mi más preciada compañía fue el arte, escribiendo, creando, haciendo fotografía, un espacio tiempo en el que me sumerjo tranquilo en el arte cada vez que la jornada laboral termina.

Con los Guerreros del Guetto, nuestra conexión inmediata no fue casual; compartimos un lenguaje común que permitió integrarme rápidamente y reafirmar mi identidad como parte de esta cultura. El HipHop no solo es mi forma de expresión artística, también es un espacio donde resignifico los lugares que habito. Esto lo vi cuando pinté en Cajicá, improvisé en un estudio casero en Altamira o simplemente compartí noches de rap con mis amigos; momentos que no son simples actividades, sino actos culturales con símbolos y lenguajes compartidos.

Desde Richard Hoggart, comprendo el HipHop como una cultura popular que me permite resistir y construir significado. Mis encuentros con los Guerreros del Guetto y otros colectivos son una reafirmación de que el HipHop, como señala Hoggart (1957), "crea un marco de resistencia y autenticidad al margen de las estructuras de poder" (p. 136). La calle se convierte en mi ágora, un espacio resignificado donde la creación artística y el encuentro humano dan sentido a mi identidad y a mi relación con los demás.

5.2. Estilo de vida HipHop

Aquí comenzaría una etapa fuerte de mi trayectoria en el HipHop y el arte en general. En 2018, uno de los raperos de Cajicá gestionó una invitación al Valle del Cauca, al municipio de Sevilla, al barrio Brasil, y me pidió ir con él. Viajamos por tierra, nos brindaron hospedaje en hotel y comida, nos presentamos y compartimos con los raperos del Valle, donde

conoceríamos a artistas con los que prevalecería el contacto: Mr. Demian, La Jauría MDFK, Abel —quien fue quien hizo este evento y a quien agradezco por la hospitalidad—, y también conocí a Vargas MC, que posteriormente me invitaría a su casa en Caicedonia, Valle, para hacer un tema en colaboración.

Gracias a estos contactos, a los pocos meses me invitaron a Tuluá a un evento llamado “Tuluakistan”, en el que me volvería a encontrar con muchos de estos artistas. Esa vez, quien me recibió en su casa fue Daniel “Mr. Demian” y su hermano Cristian “El Dogo”, organizadores del evento. Me impresionó la calidad artística de muchos raperos, pero lo que más me marcó fue el ambiente de solidaridad y respeto mutuo que se respiraba en estos encuentros.

Después de esta invitación vino otra, esta vez en Buga, a un evento organizado por Felipe “Philip”, hoy radicado en Ecuador. Fui junto a “Kofin”, rapero de Cajicá, nuevamente por tierra. Nos ofrecieron hospedaje “El Matta” y “Damián”, a quienes agradezco profundamente. Allí participamos en “Buga Rap”, un evento autogestionado, de los muchos que se hacen con esfuerzo, sin grandes recursos, pero con enorme entrega y sentido comunitario.

Fue en medio de estos viajes y vivencias donde confirmé, de manera profunda, que el HipHop no era solo música o Graffiti: era un modo de estar en el mundo, una comunidad afectiva, un código ético compartido. Lo que más se valoraba no era el virtuosismo técnico ni la fama, sino la coherencia entre el mensaje y los principios del HipHop, la autenticidad con la que cada quien expresaba su verdad. Entre más inusual o arriesgada era la propuesta, más respeto generaba; esa libertad creativa, lejos de ser marginada, era celebrada.

Esa lógica de reconocimiento me transformó. Venía de sentirme muchas veces juzgado por ser distinto, por no encajar en ciertos moldes sociales. Pero en esos encuentros del *Underground*, donde la hermandad, la camaradería y la horizontalidad eran palpables, encontré un espacio donde lo diferente no solo era aceptado, sino valorado. Fue algo que me afirmó en la decisión de vivir el HipHop como proyecto de vida, no solo como práctica artística, sino como camino identitario y político.

Estuve también en La Tebaida, Armenia, invitado por Rusbel “Mcmismo”, en dos ocasiones. Nos reencontrábamos con muchos de estos mismos raperos, fortaleciendo vínculos y tratándonos con familiaridad. Nos abrían sus casas, compartían sus alimentos, sus historias y su tiempo. Eran espacios llenos de afecto, arte y cultura, que no solo me nutrieron como rapero, sino que me hicieron sentir parte de algo mayor: una comunidad que resiste, crea y transforma desde lo colectivo. Definitivamente, aquellos fueron momentos profundamente memorables.



Figura 13. Con los colegas de Rap en una vereda de Bugalagrande.

En este punto del relato, puedo ver cómo mi vida había cambiado significativamente. Ya no se trataba solo de participar en el HipHop, sino de estar completamente inmerso en él, con mi subjetividad profundamente transformada. Aquí, la combinación entre mi capacidad de agencia y el devenir de las circunstancias, en el sentido que propone Deleuze (1980), me permitió consolidarme como una persona marcada por los valores del HipHop, lo popular y el tejido social. Llegar a la Sabana Norte por una oportunidad laboral fue ese acontecimiento que abrió una serie de nuevas posibilidades. En un principio, parecía un cambio pragmático, una respuesta a la necesidad de empleo, pero este evento inicial desató una cadena de encuentros, viajes y conexiones que no solo resignificaron mi entorno, sino que también profundizaron mi relación con el HipHop y conmigo mismo. Como dice Deleuze, "los

devenires son siempre procesos de transformación que implican un devenir otro" (2004, p. 239).

La invitación a viajar al Valle del Cauca, los eventos como “Tuluakistán” o “Buga Rap” y los encuentros con artistas como Mr. Demian y Philip reveló al HipHop como un modo de habitar el mundo. Este devenir fue moldeado tanto por mi agencia, en términos de tomar decisiones activas, como por los flujos externos que me situaron en esos momentos específicos. Desde esta perspectiva, el devenir evidencia que no hay una sola línea de continuidad en la vida, sino múltiples ramificaciones que emergen de encuentros y fuerzas que nos atraviesan.

5.3. Creciendo en el HipHop

En Cajicá me encontraba grabando algunas canciones en un estudio casero al que me habían llevado los Guerreros del Ghetto. Con ellos hice una colaboración titulada Noche Oscura (https://www.youtube.com/watch?v=h51c3slfW8s&ab_channel=GUERREROSDELGHETTO), cuya instrumental fue de mi autoría. El tema marcó un momento importante en mi proceso creativo, pues fue de las primeras veces que asumí por completo el rol de artista: desde la composición hasta la producción musical y audiovisual. Por esa misma época, me había comprado una cámara semiprofesional y me inscribí en clases de fotografía en el Centro Cultural del municipio. Gracias a esta formación, comencé a registrar en imágenes los lugares que visitaba y a experimentar con la edición y la creación de contenido visual, ampliando así mis posibilidades expresivas.

También me integré al colectivo de pintura callejera Undergraff, vinculado al mismo Centro Cultural, con el que realicé intervenciones urbanas en el barrio Villa Esperanza. Participé con mi rap en la Semana de la Juventud del municipio y, en ese mismo contexto, pinté *Gata Sue*, mi primer cuadro en aerosol y acrílico sobre lienzo, que hoy cuelga en la sala del apartamento de mi hermano. El colectivo había acordado trabajar los elementos fundamentales de la naturaleza y a mi se me encargó representar la tierra, manejando colores calidos.

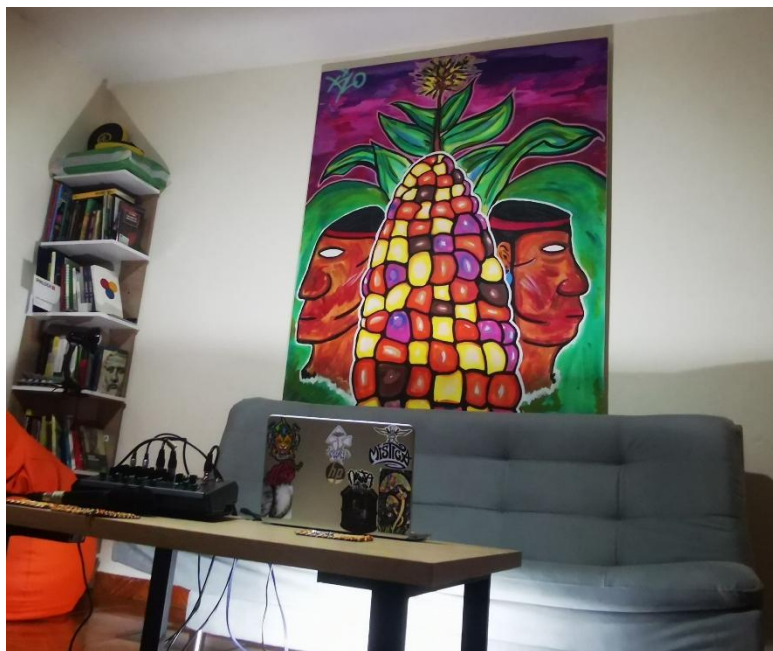


Figura 14. *Gata sue*, obra de Sergio, colgada en la sala de su hermano Heidelberg, 2024.

El nombre de este cuadro, *Gata Sue*, proviene del Muyscubum que es la lengua de la cultura Muisca, cuya recuperación ha sido materia de estudio por algunos profesionales en Colombia y fuera de ella pero que además, han tratado de mantener algunos resguardos muisca existentes en el territorio. Según el diccionario oficial de dicha lengua⁵⁸ *Gata* significa Fuego y *Sue* Sol o Poder vital, lo que quise interpretar para el título de este cuadro como Fuego de la vida, representado en la tierra, la semilla/fruto y el/la Hombre/Mujer Muisca. Este cuadro me permitió expresar una visión del pasado ancestral, una percepción profunda y estética del mundo muisca y del que aun conservamos la sangre, la tierra y el alimento. La hibridación entre el HipHop y el pensamiento latinoamericano me reveló que podía construir una propuesta artística sin renunciar a la complejidad de mis referentes. Como lo plantea García Canclini (1990), las culturas contemporáneas no son formas puras, sino "procesos de interrelación de elementos discursivos que poseen múltiples formas, géneros o formatos y que están en permanente transformación" (p. 362). Y en esa transformación, yo también me reconstruía.

⁵⁸ <https://muysca.cubun.org/Categor%C3%ADas:Diccionario>

En este punto del relato, percibo un doble flujo que me atraviesan como sujeto: múltiples lenguajes culturales ingresan en mi experiencia, son recibidos e interpretados en interacción con una subjetividad dinámica, y, posteriormente, emergen hacia el exterior en forma de expresiones que materializan dichas interpretaciones. El mundo muisca y la cultura del arte urbano se mezclan en la comprensión e interpretación que hago de las dos, y que expreso de una manera híbrida en una pintura. Como verán, mas adelante lo expresaría en producciones musicales y letras de rap.

En junio de ese mismo año viví otra experiencia significativa: junto con los raperos locales Kofin y Berdugo, gestionamos de manera independiente el evento Cajirap Fortaleza HipHop. Logramos invitar a La Jauría MDFK de Tuluá —a quienes conocimos durante nuestros viajes al Valle— y convocamos a jóvenes artistas de Cajicá, Chía, Zipaquirá y Bogotá. Me encargué de la logística de hospedaje y alimentación de los invitados, y aunque no hubo descanso esa noche, la jornada continuó: los acompañé a Bosa, donde grabaron una colaboración con raperos de esa zona. En agradecimiento, me invitaron a participar en la canción Inmortales Versos, que luego fue incluida en mi segundo disco, Psilocibe.

Los cambios que viví en esta etapa estuvieron marcados por una reafirmación profunda de mi proyecto como artista HipHop. Volver de las presentaciones como invitado en el Valle y en Armenia me dio una seguridad renovada sobre el valor de mi propuesta, lo que me impulsó a expandirme hacia otras formas artísticas como la fotografía, el video y la pintura, campos que siempre me habían interesado, pero que hasta entonces no había explorado con decisión. Empecé a ver la vida con un nuevo impulso creativo, con un deseo firme de continuar mi camino con autenticidad, expresando lo que antes no me atrevía a decir y reconociendo en mi arte un medio legítimo de transformación personal y colectiva.

La fusión del HipHop con elementos del pensamiento indígena, político y artístico que había conocido en la universidad me permitió unir universos que antes percibía como separados: el arte callejero, el pensamiento crítico, la comunidad y la identidad. Esa integración fue un momento de plenitud, donde mi subjetividad comenzó a afirmarse en la multiplicidad. En términos de formación subjetiva, esta etapa representó una resignificación profunda de mi identidad: mi historia, mis vivencias y mi obra artística empezaron a sentirse como un cuerpo coherente y en expansión.

Además, a través de este evento, no solo consolidé mi identidad como artista, sino que empecé a incidir activamente en los procesos formativos de otros jóvenes, generando encuentros, colaboraciones y vínculos significativos que fortalecieron la red cultural. Como plantea Giddens (1984), la agencia no es solo la capacidad de actuar, sino el poder reflexivo del sujeto para monitorear sus propias acciones y sus condiciones, intervenir en la realidad social y reorganizarla desde dentro del entramado estructural que habita. En este contexto, la organización de Cajirap fue un ejercicio claro de esa agencia en el que estaba actuando mucho de mi pasado; cuestiones como el ELNTEPOLA y experiencias vividas en el mundo del rap actuaban sobre mí y se exteriorizaron en mi acción, desde la gestión de un evento.

La producción de Inmortales Versos con La Jauría MDFK y otros artistas de Bogotá consolidó esta dinámica de colaboración e hibridación. Cada interacción —desde la gestión del evento hasta la creación musical— enriqueció mi subjetividad al conectarme con perspectivas diversas y estilos distintos. Todo esto reafirma cómo el arte y la cultura no solo son medios de expresión personal, sino también herramientas para la construcción de comunidades que alimentan, reconocen y expanden las identidades colectivas.

5. 4. Mi primer Álbum musical.

Don Betel, el cuarto artista de esta colaboración fue quien nos recibió en San Bernardo, en un muy viejo edificio de cuatro pisos, de escaleras amplias, piso en tablas de madera, por el que subí hasta el tercero, donde quedaba su estudio, nuevamente casero en un estilo muy ghetto en pleno centro de Bogotá. Me gustó mucho el nivel y la sencillez de Betel que comencé a ir para que él me ayudara en la producción de un álbum, desde ceros, yo llevaba la letra y la idea y él se encargaría de hacer el beat, mezclar y producir. Resulta que Betel hacía los beats en Reason, el programa que yo manejo desde que había abandonado el demo de FL por 7 años atrás. Aprendí varios trucos del manejo del programa, fue un impulso para volver a sentarme a trabajar en la producción musical. La producción de aquel disco duraría año y medio, primero me desplazaba de Cajicá al centro de la capital para trabajar, luego se mudó a Bosa y a los meses a Soacha, y hasta allá llegaba yo, travesando toda la ciudad, comprometido a sacar 10 canciones con el sonido de este gran productor del *Underground*, que hacía magia con un teclado maltrecho y un portátil viejo. Solíamos trabajar de 9 de la

noche a 4 de la mañana, tomando cerveza y fumando marihuana, grabando, mezclando, escuchando una y otra vez, hasta lograr el sonido deseado o, a veces hasta decir -uy no, guardemos ahí que ya no estoy pensando parce, estoy que me duermo-. Yo dormía un rato en cualquier sofá o en la cama extra, que realmente era de mona y gorda, dos perras pitbull blancas que no pegaban el ojo hasta que Betel no se fuera a dormir.

Este álbum aun tardaría en salir, con Betel trabajamos en este proyecto por año y medio, luego llegaría la pandemia que dificultó los últimos detalles y, no fue sino hasta el 19 de febrero de 2021, publiqué en mi página de Facebook una foto en la que aparecen en pila los Cds en físico de este álbum que sería el primero en salir, más el segundo en el orden cronológico de canciones y de proceso. Sacar un álbum en la escena del Rap tiene un importante significado, implica un arduo proceso de trabajo, una inversión de tiempo, de arte y de dinero, implica que alguien escribió las letras, hizo los beats, grabó, mezcló, masterizó, alguien elaboró el diseño de la carátula, imprimió los cds; lanzar un álbum es como obtener un grado, hiciste el proceso, tu proyecto de grado y ahora ahí lo tienes, un álbum en tu humilde pero importante carrera de MC.



Figura 15. Lanzamiento de mi disco, publicación de Facebook, 2021.

El entorno en el que se llevó a cabo esta producción, desde un estudio casero en San Bernardo hasta Soacha, refleja cómo la cultura HipHop se construye desde la autonomía creativa y el uso inventivo de recursos limitados. La dedicación al proyecto —viajando largas distancias

y trabajando durante la noche— no solo evidencia esfuerzo, sino una forma de existencia política en la que el acto de crear, a pesar de las condiciones adversas, se convierte en un gesto afirmativo. No hay aquí una garantía externa que impulse la producción artística; lo que moviliza es la voluntad de decir, de intervenir en el mundo sensible desde un lugar no legitimado por los circuitos tradicionales del arte. En este sentido, Rancière (1995) aporta una mirada crucial al plantear que la subjetivación ocurre cuando los sujetos, excluidos del reparto dominante de lo visible y lo decible, toman la palabra y se hacen presentes en un espacio que no los contemplaba. Desde esta perspectiva, la producción musical en condiciones precarias no es únicamente una expresión estética, sino un acto de redistribución del sentido, un desplazamiento de los lugares asignados que pone en juego nuevas formas de enunciación y visibilidad.

La colaboración con Don Betel también fue un proceso de aprendizaje mutuo. Su conocimiento del programa Reason y su enfoque creativo con herramientas limitadas activaron una dinámica de creación compartida, donde lo técnico y lo afectivo se entrelazaron. Este intercambio no puede reducirse a una transferencia de saberes, sino que constituye un territorio donde se produce subjetividad: una zona de encuentro entre trayectorias, memorias y estilos en formación. Al colaborar con Betel, no solo amplíé mis herramientas, sino que consolidé una manera de estar en el campo artístico que se sostiene en la relación con otros, en el hacer colectivo, y en la afirmación de que el arte puede brotar incluso donde las condiciones lo niegan.

El significado de lanzar un álbum dentro de la escena del Rap es profundo, representa una manifestación simbólica del esfuerzo, resistencia y creatividad que caracterizan al movimiento HipHop. Desde una perspectiva educativa en sentido gadameriano, la creación del álbum constituye una experiencia formativa en la cual el sujeto, al atravesar procesos artísticos complejos como la composición, interpretación y grabación de varias canciones, amplía y transforma su horizonte de comprensión. Publicar este álbum fue más que un hito en mi carrera; significó incorporar aprendizajes estéticos, técnicos y expresivos que antes no poseía, configurando así una forma de *Bildung* que superó la mera adquisición de habilidades y afectó integralmente mi ser. Dentro de la cultura del Rap, se puede asemejar a la obtención de un título de estudio de la academia, cada álbum es una medalla por tu logro obtenido. Así,

las prácticas culturales no solo producen arte, sino también identidad, conocimiento y reconocimiento dentro de un campo determinado.

En adelante, las redes sociales, y en especial, Facebook y YouTube, tomaron una mayor importancia en mi vida, particularmente en relación con mi proyección como HipHopper. Las redes no solo se convirtieron en vehículos para compartir mi música, sino también en espacios simbólicos donde mi producción artística adquiría visibilidad y se inscribía en un entramado cultural más amplio. Siguiendo a Martín-Barbero (1991), estas plataformas pueden entenderse como mediaciones que no solo transmiten contenidos, sino que configuran modos de construir y de narrar la subjetividad. De esta manera, las redes comenzaron a registrar las huellas de mi proceso artístico, funcionando como archivos dinámicos donde mis creaciones —expresiones directas de mi subjetividad— quedaban disponibles para ser reinterpretadas en el tiempo. Como plantea Reguillo (2000), el sujeto se forma en territorios de sentido que son simultáneamente individuales y colectivos; así, cada publicación era también un gesto de inscripción en una memoria cultural compartida. Desde esta perspectiva, mi trayectoria artística no solo se reflejaba en las redes, sino que también se constituía a través de ellas, en un diálogo continuo entre creación personal y circulación social de sentidos.

5. 5. Luciérnaga, Montaña y Pandemia.



Figura 16. Sergio, en la montaña del Oso, Chía.

Cuando tomé aquella foto, 2019, ya no vivía en Cajicá pues, antes de mitad de aquel año, me mudé a la vereda de Fagua en Chía, estaba buscando donde vivir sólo y una de las guardas del edificio Fase 1, de la Universidad Militar, en el que yo trabajaba, me dijo – mi hermana está alquilando un apartamento pequeño, pero es en Fagua, si quiere le doy el número- Acepté sin saber muy bien donde quedaba, concertamos cita y fui a mirarlo. Fagua es una vereda pegada al cerro de Lourdes el cual separa a Chía de Tabio. Esta vereda es conocida por sus grandes campos de cultivos de flores que normalmente tienen vacantes todo el tiempo. Me gustó el lugar, super amables los dueños y bastante económico así que me lo quedé. A los pocos meses de vivir allí, comencé a concurrir Chía, gracias a un viejo amigo de la Universidad Distrital, oriundo de Chía y con quien nos hemos llevado bien siempre, William Saavedra.

William se enteró que estaba viviendo en la ciudad de la luna, así que empezó a invitarme a parchar. No llevaba mucho en Chía cuando me invitó a “la cuadra” que es una de las calles que conecta la calle con el parque principal de este municipio con bares a lado y lado. Ese día conocí mucha gente, pero entre todos, juro que sentí un corrientazo cuando la vi a ella. No le puse mucho cuidado a esa sensación en el momento, ni siquiera la vi muy bien, se encontraba a unos 4 metros hablando con una amiga, pero al rato, me encontré hablando con Ella. Luciérnaga, la llamaban en ocasiones sus amigas, es una chica blanca de 1,50 de estatura, con una mata de cabello liso, negro, largo y *look* de capul. Tiene ojos negros encendidos y una sonrisa muy atractiva. Nos presentaron y hubo una química casi inmediata. Ese día departimos un rato mientras se acabó el trago por el que habíamos hecho colecta, mejor dicho “vaca” y luego ella se quedó con mi número y nos despedimos. A los ocho días ella me escribió al WhatsApp y en adelante comenzamos a hablar y a conocernos, luego nos vimos y fuimos a ver una película en un muy pequeño teatro independiente que era una habitación grande que habían adecuado con un proyector y sillas en fila.

Aquel día proyectaron “El señor Zorro” una película de *stop motion* muy divertida e interesante que recomiendo 100%. Seguimos hablando, entrando en confianza y empezamos

a salir. Ella hacía malabares con pois⁵⁹ y yo improvisaba, charlábamos, reíamos, montábamos bicicleta por ahí; empezamos a ir a la montaña, cuyo ascenso quedaba a unos 20 minutos de casa. Coincidíamos en el gusto por alejarnos de las casas y empezar a disfrutar del aire, las aves y sus cantos, la vista desde arriba, llevábamos unos sándwiches de queso y jamón y limonada, llevábamos mi bafle negro siempre con un mosaico de música independiente muy variado. En ese momento renuncié a la Universidad Militar; estaba muy agradecido con aquel proceso en el que había estado muy tranquilo y, sin embargo, había empezado a sentirme aburrido hace un tiempo, por supuesto sentía que era un trabajo muy operativo y mecánico y que el horario me estaba matando poco a poco. Aproveché que tenía un dinero ahorrado y sentía que era el momento de regresar a estudiar, lo había estado pensando, así que me presenté a la pedagógica. Lo que me llevó a elegir la pedagógica fue la suma de todo lo que había venido siendo: hijo de educación pública, con un sentido afecto por el trabajo con las comunidades, intrigado por las Ciencias Sociales y con un importante primer acercamiento a las perspectivas críticas y alternas gracias a mis estudios en la especialización en infancia. En esta decisión también resuena un eco formativo más profundo: la enseñanza de mi madre sobre el valor del ahorro, repetida durante nuestra infancia como parte de una ética doméstica silenciosa, se actualiza aquí como gesto de autonomía. Aquella práctica cotidiana, casi imperceptible en su momento, se convierte ahora en una herramienta concreta para reorientar mi vida. Esto muestra cómo ciertos aprendizajes tempranos, que parecieran estar ligados solo a la economía del hogar, reaparecen años después como condiciones de posibilidad para ejercer agencia. La formación, en ese sentido, no es una acumulación de saberes, sino una sedimentación dinámica de disposiciones que se reactivan en contextos nuevos, dando lugar a decisiones que reconfiguran el rumbo de la existencia.

El hecho es que hice todo el proceso de ingreso, con parte de los ahorros pagué semestre y hablé con el tío Jorge, el mismo de las Fotocopiadoras quien tiene una casa en Barrios Unidos, a 20 minutos de la Universidad Pedagógica a paso normal. El tío me abrió las puertas de su casa y me dejó quedarme los martes y miércoles en la noche, cuestión que me permitió ahorrar tiempo y dinero. Además, Lizana, mi tía política, cocinaba delicioso, lo supe luego de pasar algunos días allí. Lizana es oriunda del Tolima y de su mamá parece haber aprendido

⁵⁹ Los poi son instrumentos de origen maorí, usados en Nueva Zelanda en danzas culturales. Consisten en un peso unido a una cuerda, que se balancea creando patrones rítmicos. En la cultura de los malabares es usado mayormente por mujeres quienes, con un poi en cada mano generan efectos visuales.

muchas cosas, pensamiento crítico, pues su mamá fue una lideresa de su comunidad y aportó a muchas causas sociales, me contaba ella en los encuentros para almorzar o cenar en el comedor que quedaba dentro de la cocina. A ella le debo el conocer y comer de un Kale⁶⁰ bien preparado.

Vivir en Fagua fue lo mas cercano a vivir en el campo hasta el momento. Aquí cambian muchas de mis prácticas y mi ritmo de vida, adaptándome a este contexto y aprovechándolo pues, lo relacionaba con el disfrute que sentí en los espacios en los que había acampado anteriormente y los viajes que había realizado. Conocer a Luisa y compartir estas experiencias con ella generó un vinculo muy fuerte entre los dos, una complicidad que nos permitió disfrutar juntos.

Mi decisión de renunciar a la Universidad Militar para regresar a estudiar en la Universidad Pedagógica Nacional fue un acto de agencia que encapsuló mi deseo de conectar con una formación más acorde con mis valores e intereses. Esta elección no fue aislada, sino que surgió de un proceso acumulativo de reflexiones sobre mi lugar en el mundo y mi inclinación hacia el trabajo comunitario y las perspectivas críticas, algo que había empezado a consolidarse en experiencias previas como la especialización en infancia. La interacción con mi tío Jorge y mi tía Lizana añadió otra capa significativa a esta etapa. La hospitalidad y los encuentros en su hogar, marcados por las conversaciones sobre pensamiento crítico y las historias de resistencia comunitaria, enriquecieron mi perspectiva y me ofrecieron una conexión directa con relatos de lucha social que resonaron profundamente en mis intereses académicos y personales.

Estudí mi primer semestre entre agosto y diciembre de 2019 y me inscribí al segundo semestre al que habré entrado a estudiar a inicios de febrero de 2020 cuando, algo así como un mes después, el 11 de marzo se declarara cuarentena tras el fenómeno del COVID 19.

Ese día yo estaba en casa de mi tío, les agradecí por todo y, considerando la situación, me regresé a casa en aquella vereda retirada de la urbe. Vivir en un lugar así tuvo enormes ventajas pues el poder salir por la vereda sin el problema que implicaba hacerlo en la ciudad; poder subir a la montaña eventualmente y respirar aire puro en tiempos de cuarentena se convirtió en un privilegio del que gozábamos tranquilos. Mi madre, por ejemplo, nos soportó

⁶⁰ Un tipo de verdura de sabor ligeramente amargo.

el encierro en la ciudad así que logró llegar a mi casa y allí se quedó por un par de meses con mucha más libertad de moverse y respirar un mejor aire.

Este fenómeno nos transformó a todos de alguna manera, por ejemplo, aceleró la interacción social por medios virtuales de manera que tanto colegios, universidades y empresas tuvieron que adaptarse a esta nueva realidad para seguir funcionando. En mi caso vería 2 semestres de la Maestría en esta modalidad y trabajaría desde casa en un trabajo que iba a ser inicialmente presencial y que continuó en esta modalidad incluso terminada la pandemia. Desde el rap y el desarrollo de música también hubo adaptaciones, como, por ejemplo, el surgimiento de un reto entre raperos por Facebook, llamado algo así como 16 líneas en el que un rapero escribía 16 líneas (8 rimas) sobre la pandemia y etiquetaba a otro rapero que tenía que hacer lo mismo. Eventualmente, me etiquetaron, así que también escribí mis 16 líneas y las publiqué, etiquetando a otro rapero como continuación del ritual. El 26 de marzo publiqué en mi página mi respuesta al reto:

En un beat cualquiera en esta global cuarentena
Son 8 *punchlines*⁶¹ para expresar una idea
Rapeo es el medio y a la vez la consecuencia
Acciones de los pueblos que gestan la diferencia
Es... como lanzar la semilla a este suelo fértil
Poco a poco cambiará este panorama hostil
Ostias ni leyes nos alimentan
Agradezco al campesino y reconozco su lucha tremenda
Dador de los cielos no puede contradecirse
Darnos el libre albedrio para luego arrepentirse, no!
Así que no miremos para afuera esperando respuesta
La revolución nunca será a precio de oferta
Yo quiero más *breakers*, *rappers* y *djs funkies*
Menos rateros, tombos y *junkies*
Yo quiero más trueque y huertas comunitarias
Menos avaricia y vallas publicitarias

⁶¹ Se refiere a la idea final de una estrofa de rap, que rima con la segunda línea al tiempo que completa la idea.

Yo quiero más arte, cultura y lenguaje
Menos gente de corbata y de camuflaje
Yo quiero más trueque y huertas comunitarias
Menos alardeo de cosas innecesarias (XiloZibe, 2020c)

La pandemia nos interpeló en todos los aspectos de la vida: económico, ambiental, espiritual o religioso, afectivo...mucho de esto se ve reflejado en estas 16 líneas de rap, en las que traté de expresar mis sentires respecto a todo lo que estaba pasando y la inmensa cantidad de información que empezó a circular por la internet cargada de múltiples y diversos discursos. Gracias a una publicación que realicé en Facebook sobre la física del Tao, entablamos conversación con un artista de rap mexicano, Drako Muñoz, con quien empezamos a conversar en un ambiente de camaradería y empezamos un proyecto musical colaboración, relacionado con el tema: metafísica, ocultismo y gnosticismo, para el que contactamos a Betel quien nos hizo un beat muy encajado al tema. Como resultado de esta unión se produjo y lanzó a YouTube la canción “Camino de la Serpiente”. Durante la Pandemia también, tuve tiempo de trabajar en la música, mejorar mis conocimientos en la producción de las instrumentales y estuve trabajando fuertemente en un estudio que quedaba en la misma vereda, en donde durante más de dos años trabajé la producción de mi tercer álbum. Todo este conocimiento y experiencia en el Rap me aportaría en lo que vendría a continuación en mi carrera con la música y la cultura HipHop, el nacimiento de una propuesta artística con mucho estilo.

Este fragmento representa un momento crucial de adaptación y transformación subjetiva, donde el contexto de la pandemia del COVID-19 redefine tanto mi vida personal como mis prácticas artísticas. La mudanza a un entorno más rural, como la vereda de Fagua, me permitió vivir la cuarentena desde un lugar privilegiado, con acceso a espacios abiertos y una conexión la montaña. Esta experiencia marcó un contraste significativo con las restricciones de la ciudad, brindando un espacio de reflexión y tranquilidad en medio del caos global. La pandemia aceleró la transición hacia dinámicas virtuales, lo que transformó no solo la forma de trabajar y estudiar, sino también las interacciones artísticas. Este fenómeno es una muestra clara de la forma en que los fenómenos globales afectan las subjetividades. A través del reto

de los "16 líneas", pude reflexionar y expresar mis sentimientos respecto a la crisis mundial, resaltando temas como la importancia del arte, la comunidad y la sostenibilidad frente al consumismo y las estructuras dominantes. Este ejercicio no solo reafirmó mi identidad dentro del HipHop, sino que también demostró cómo el arte puede ser una herramienta para procesar y responder a los desafíos sociales. La colaboración internacional con Drako Muñoz y la producción de "Camino de la Serpiente" ilustran cómo el aislamiento físico fue superado a través de conexiones virtuales, permitiendo que la creatividad continuara fluyendo. Este proyecto no solo enriqueció mi experiencia artística, sino que también consolidó mi enfoque temático hacia cuestiones filosóficas y espirituales, marcando una evolución en mi expresión como artista.

Capítulo 6. La Postpandemia: Mata de ají y el profe Xilo



Figura 17. Presentación de Mata de ají, 2022, Chía, parque principal.

6.1 Rap pal pueblo

Para los primeros meses de 2021, había trabajado música con algunos exponentes del rap Underground de Chía, Bogotá y México: MtwoC, BMC Latino, El Jerez y Drako Muñoz. Mi camino como rapero siguió tomando fuerza. Fui seleccionado en la convocatoria del primer festival departamental de HipHop que se celebró en el municipio de Madrid y en el que

compartí tarima con La emblemática agrupación de Rap *La Etnnia*. También me presenté a las audiciones para el Festival *Buscando Sonrisas*, en el centro de Bogotá y quedé en segundo lugar y fui invitado al festival de HipHop Aguas Claras, que fue el primer evento que tendría en mi localidad natal, luego de haberme ido a vivir a la Sabana. En todos estos eventos, Luisa me acompañó, haciéndome los refuerzos, lo que se convirtió en una gran experiencia para ambos, dándonos la confianza y el bagaje para lo que vendría. En estos eventos, no “codeamos” con grandes exponentes del rap además de La Etnnia: compartir camerino con Clan Hueso Duro y Redcode, recibir palabras de reconocimiento de jurados de audiciones como Manuel MC de código de kalle, atender al pedido de fotos y autógrafos por primera vez, todos estos fueron hechos que marcaron mi propia percepción como artista, me llené de confianza, y fue en ese momento donde el rap pasó de ser un hobby que me hacía sentir libre, a una carrera por la que me empecé a sentir responsable.

A finales de 2021, mi nivel en la producción de instrumentales ya era notable. Algunas de las canciones con las que me presentaba contaban con instrumentales hechas por mí, y aunque aún no era el sonido de la industria, sonaban bien y lograban mover a la gente. Fue durante este tiempo que comencé a colaborar con Luisa, mi novia, quien improvisaba desde hacía un tiempo, sin embargo, nunca había escrito una canción. Juntos creamos una primera canción llamada *Notorious* y la verdad su nivel de respuesta me sorprendió, yo que llevaba cerca de 8 años en el movimiento, sentí que su nivel era muy bueno así que me gustó trabajar con ella.

Empecé a trabajar en ese proyecto que venía desarrollando en mi cabeza desde hacía tiempo: la mezcla de ritmos folclóricos con rap. Lo primero fue una instrumental inspirada en la canción Café de Eddie Palmieri, un son montuno delicioso que logré samplear. Este proyecto lo había empezado unos años antes y lo trabajaba poco a poco, a medida que iba afianzando conocimientos, hasta lograr samplear algunos fragmentos, sin embargo, aún no saldría a la luz, estaría en proceso durante más tiempo. El primer instrumental que salió a la luz fue una cumbia con rap, a la que Luisa y yo le escribimos en el jardín de nuestra casa de campo. Ella y yo sacamos unas sillas, nos sentamos entre un palo de feijoa y unos arbustos de romero, y comenzamos a escribir:

Del Cabo de la Vela, hasta el Amazonas
Por la sangre del indio y del Negro
El grito de la Gaita, Bombo, Caja y la Tambora

¡Se unen para hacerle este son a mi pueblo! (Mata de Ají, 2021)⁶².

La materialización de este tema representó mucho en mi vida: se trataba de un estudio del ritmo de la cumbia y una composición pensada en la colombianidad, una especie de homenaje al pueblo colombiano y su historia:

[...] Canto para el pueblo, el territorio
Los ancestros, mis ancestros de saberes, tradiciones
La semilla, el agua limpia, que en la cordillera brilla
Con la luz de un nuevo día, ¡es pura vida! (XiloZibe, en Mata de Ají, 2021)⁶³.

Este proyecto es un claro ejemplo de cómo las influencias culturales y la tradición se entrelazan con la práctica artística contemporánea. Al decidir mezclar ritmos folclóricos como la cumbia con el rap, busqué resignificar los elementos tradicionales en un lenguaje contemporáneo. Este acto de hibridación cultural refleja el concepto de culturas híbridas que Néstor García Canclini (1990) describe, donde los elementos del pasado se reconfiguran en un contexto actual, creando una nueva forma de expresión. El acto de samplear “Café” de Eddie Palmieri y la creación de una instrumental que combina la gaita, el bombo, la caja y la tambora con ritmos urbanos representa una reflexión sobre mi identidad como colombiano y sobre la música tradicional, transformada en un nuevo lenguaje. Y es que en este momento de mi vida, cuando mi nivel de producción musical me permitió empezar a crear mis primeras instrumentales de calidad, representó la posibilidad de exteriorizar ese maremágnum de experiencias que me venían formando: lo ancestral, lo natural y lo urbano que dentro de mí se mezclaban de manera armónica, por fin empezaron a tomar una forma tangible en la música, fue como pintar aquel cuadro del que hablé anteriormente, una puerta de expresión de mi formación como sujeto híbrido, con retazos de marginalidad, de colombianidad y mestizaje, de lucha, resistencia y esfuerzo, pero también de alegría y vida. El espacio donde creamos la canción, un jardín rodeado de feijoas y romero, se convirtió en un lugar simbólico. Este entorno natural no solo influyó en la composición, sino que también reflejó cómo mi proceso artístico está profundamente conectado con el entorno y con las raíces de mi cultura. Este jardín de la casa en que vivía fue también parte de mi configuración subjetiva, producto

⁶² Tema inédito

⁶³ Tema inédito

de mis búsquedas y potenciador de mi propuesta estética y política, un individuo que busca materializar su híbrido universo interno. Ricoeur (1990), señala que la narrativa es una forma de dar sentido a la experiencia vivida. Este proyecto es un claro ejemplo de cómo mi historia personal y mi relación con el territorio colombiano se articulan en una obra artística. La letra, aludiendo a los ancestros y al territorio, evidencia mi intención de conectar con un pasado que, aunque distante, sigue siendo un pilar fundamental en la construcción de mi identidad y mi práctica creativa.

6.2. ¡Puyaslam!

Nuestra segunda composición surgió buscando más ritmos colombianos. Luisa, con su entusiasmo, sugirió usar la puya, así que nos adentramos en algunos documentales sobre este ritmo tradicional. Yo estudié los instrumentos involucrados y, después de un proceso de gran inspiración, produje la instrumental de lo que sería *Puyaslam*. Cuando la instrumental quedó lista, nos quedamos asombrados con lo que estábamos escuchando: sonaba muy raizal, alejada de la base de percusión del rap, pero al comenzar a escribirle, el resultado fue brutal:

Del Atlántico la caña de millo
La semilla en la maraca y un bajo entona ‘o
Pues llegaron los sonidos que hacen ver el brillo
Que se esconde en esta Sierra, es la Leyenda del Dora ‘o
Tranquilos, vamos portando con Flow y estilo
Todo el poder del Taita Nativo
Como palenquero, como indio esquivo
¡Haciéndoles ver que el legado está vivo! (Mata de Ají, 2022a, link de video en vivo:
https://youtu.be/KLfmSYXG9_Y?si=jA68eCCfLkoJE2W1)

Con estos dos temas incluidos en nuestros shows, comenzamos a mostrar esta original propuesta, que enseguida llamó la atención del público. Decidimos bautizar nuestro proyecto como Mata de Ají, inspirados por la planta nativa de las selvas de América y por la popularidad del ají en la alimentación de la población colombiana. Imaginamos que cada canción sería como un fruto picante de nuestra juntanza artística y de la riqueza cultural que queríamos compartir. En el año 2022, nos invitaron a varios eventos. Uno de los más significativos fue el Festival Injertario, un encuentro de poesía extendida en el que nuestra propuesta tuvo gran acogida. También nos presentamos en el Festival de Rock de Chía,

compartiendo tarima con La Severa Maticera e I.R.A. Ese día, actuamos junto a DJ Kendrick como nuestro tornamesista, un artista bogotano con mucho talento, de quien hablaré más adelante. La presentación fue espectacular: un show cargado de color, con visuales de la selva amazónica al fondo, el despliegue del scratch del DJ, humo de colores y, por supuesto, mucha energía.

Aquel espectáculo no fue un hecho aislado, sino el resultado de un proceso de formación como artistas escénicos que se fue construyendo con el tiempo. Como plantea Gadamer (1991), la experiencia es verdaderamente formativa cuando es interpretada, cuando se convierte en comprensión que transforma al sujeto. Cada escenario previo, cada acierto y cada error, fue un peldaño en la configuración de saberes performativos que, al ser vividos y reflexionados, se integraron en nosotros como aprendizaje. En este sentido, la escena se convirtió en un aula viva, donde se ensayaron formas de estar, de comunicar, de habitar estéticamente el espacio. Lo aprendido no se limitó a lo técnico, sino que moldeó nuestra sensibilidad, nuestra forma de presencia, y nuestra capacidad para afectar y ser afectados por el público. Es cierto que tanto como grupo junto a Luisa como a nivel personal, desde nuestros primeros shows habíamos estado pasando por procesos de reflexión sobre la puesta en escena, por lo que, el apoyo visual, la paleta de color, dj kendrick y el humo de colores en aquella presentación, fue producto de una voluntad de sacar el mayor jugo a nuestra experiencia, como señala Runge (2015), “la experiencia no forma porque deja una marca, sino porque el sujeto, al interpretarla, la integra como parte de sí” (p. 75). En ese sentido, cada show fue más que una presentación: fue una oportunidad para convertir lo vivido en saber encarnado, en formación estética, y en construcción de subjetividad.

Ese mismo año, después de haber obtenido el segundo lugar en las audiciones en el municipio de Zipaquirá, nos presentamos en este evento, abriendo para los invitados distritales: Solitario Soldado, Ziferk y Red Code. Fue una experiencia enriquecedora y, compartir camerino con estos raperos de gran reconocimiento nacional nos reafirmó en el proyecto artístico que estábamos sacando adelante. En Bogotá, fuimos ganadores de audiciones en un festival que consistía en cuatro eventos distribuidos por distintas partes de la ciudad: Fontibón, Barrios Unidos, Engativá y Soacha, aunque lamentablemente no logramos presentarnos en este último. A mitad de año, pasamos las audiciones del festival Salvando Almas 5, organizado por el líder cultural Krokis en San Isidro, donde se presentaron artistas como Electra y

Shabby de Fondo Blanco. Fue una oportunidad también para volver a ver a artistas de mi localidad natal, con quienes hacía tiempo no compartía, al tiempo que de mostrar en lo que yo andaba, que para nada pasó en vano: fotografías, autógrafos y felicitaciones



Figura 18. Camiseta firmada por Mata de Ají, 2023.

La creación de *Puyaslam* marcó un hito importante en mi trayectoria artística, ya que la decisión de incorporar la Puya como base rítmica no solo representó un rescate y resignificación de un ritmo tradicional colombiano, sino que también fue una decisión consciente de integrar lo tradicional con el rap, un acto claro de hibridación cultural. Este proceso, como señala García Canclini (1990), ejemplifica lo que él denomina culturas híbridas, donde las tradiciones locales se entremezclan con influencias globales, creando nuevas formas de expresión. Así, cada canción se convirtió en un espacio donde resaltamos tanto las raíces musicales colombianas como las posibilidades creativas del HipHop.

El nombre Mata de Ají refleja esta hibridación cultural de manera simbólica, conectando la metáfora del ají, un fruto autóctono y picante, con la riqueza cultural de América Latina. Este concepto consolidó nuestra identidad artística, que celebra las raíces culturales mientras explora nuevas formas de expresión. Los festivales y audiciones, como el Injertario, el Festival de Rock de Chía, y las presentaciones en Zipaquirá y Bogotá, no solo validaron nuestra propuesta artística, sino que también reafirmaron mi subjetividad como artista capaz

de integrar lo tradicional con lo moderno. Estos eventos nos permitieron establecer conexiones valiosas con artistas de alto nivel y nos dieron la confianza de que nuestro proyecto podía resonar con audiencias diversas, reafirmando el poder transformador de la música como herramienta de construcción de identidad.

Aquí hay un sujeto

6.3. Tiquetes aéreos a Montería y Manizales



Figura 19. Mata de ají en Manizales, teatro El escondite, 2023.

2023 fue un excelente año para Mata de Ají, pues, iniciamos con una invitación en el Barrio Aguas Claras de Bogotá en donde compartimos tarima junto al Monje y Clan Hueso Duro y compartimos con los niños de la comunidad, enseñando pasos de break dance y cruzando palabras y sonrisas. A mitad de año ganamos una convocatoria para presentarnos por fuera, nos habían enviado una invitación de Sincelejo, Sucre, la cual presentamos en el marco del portafolio de estímulos municipales de Chía y resultamos ganadores, así que viajamos y nos presentamos allí, en un pequeño teatro independiente llamado Teatro Enfoque, junto a varios

artistas locales. En esta ciudad sentimos cierto recelo por parte de algunos de los artistas locales, hay que aceptarlo, el HipHop es una cultura compuesta por seres humanos y estos siempre encuentran dificultades en su entendimiento y relacionamiento. Quedamos muy agradecidos con el Teatro enfoque, quienes nos trataron muy bien, además de haber logrado un espacio independiente muy bonito y con un camerino muy cómodo. Vivimos una gran experiencia: gracias a esta convocatoria viajamos en avión, nos alojamos en un muy buen apartamento, nos alimentamos muy bien y, en resumen, fue un viaje que disfrutamos mucho. Lograr todo esto a través del Rap significó mucho para nosotros, pues si bien he sido de muchos viajes, lograr todo esto haciendo aquello en lo que te has empeñado en trabajar de manera autónoma, pero con cariño y, muchas veces en contra de diferentes adversidades. Gracias a este proyecto, visitamos Montería, Sincelejo, Tolú y Coveñas, aprendimos más sobre nuestro territorio y sus realidades diversas.

La invitación a Sincelejo simboliza un hito importante. Este viaje no solo destacó los logros alcanzados a través de la música, sino que también ofreció una ventana a la diversidad cultural del territorio colombiano. Esta experiencia nos permitió consolidar esta propuesta no solo como un proyecto escénico sino, además, una manera de vivir la experiencia artística y cultural, de enriquecer tanto las prácticas artísticas como las relaciones humanas.

En noviembre fuimos invitados a un festival en Chía, llamado el Soul Jammin y el cuál no es de Rap, si no mas bien de música latina. Los organizadores habían visto lo que hacemos y decidieron invitarnos pues les gustaba la manera en que mezclamos el rap con el folclor, así que compartimos tarima con varios grupos de salsa, percusión folclórica y un dj local de música por la misma línea; Dj Motta. A fin de año nos ganamos nuevamente una oportunidad de circulación, esta vez, a Manizales, donde nuevamente viajamos y nos presentamos, esta vez, en dos lugares; el Teatro El Escondite y la casa cultural Casa Finca. En esta ciudad, contrario a Sincelejo, los artistas locales nos acogieron muy bien, nos acompañaron por la ciudad a grabar unas tomas para el videoclip de nuestra canción titulada Nación Cumbia y, al día siguiente, un domingo, nos llevaron al asentamiento Samaria, un barrio que está en proceso de legalización y que está lleno de casas de madera y latas de zinc. Varias personas de todas las edades se habían reunido en torno a una olla comunitaria, compartimos con ellos,

nos brindaron sancocho, caminamos por el asentamiento, grabamos allí tomas con dron, departimos con niños y adultos y pasamos allí toda la tarde de una manera muy amena.

La invitación al festival de música latina, subrayó la versatilidad del proyecto y su capacidad para resonar más allá de la escena del HipHop. Compartir tarima con artistas de salsa y percusión folclórica en un evento no tradicional de rap reafirmó el valor de la propuesta en un contexto distinto, donde los límites entre géneros y tradiciones se diluyen para hacer comunidad en torno a la música. En Manizales, la calidez de los artistas locales y la experiencia en el asentamiento Samaria reafirmaron mi compromiso con la música como herramienta de conexión comunitaria y expresión cultural. Nuevamente sentí una conexión afectiva con mi contexto de infancia, lo que me genera una familiaridad.

El siguiente año el grupo siguió creciendo y aunque tuvimos un momento difícil junto a Luisa, pues es difícil sobrellevar una relación afectiva en combinación con un proyecto musical y cultural. La temporada de caos e incertidumbre sucedió entre mediados de julio y octubre, sin embargo, a inicios de julio realizamos el primer evento en que Mata de Ají era el grupo estelar. Lo realizamos en Cajicá, invitamos un par de artistas de confianza y nivel y tuvimos una gran acogida, la gente coreaba con el grupo el coro mas querido:

La abuela, hace el café por la mañana
por la mañana temprano antes de trabajar
Lo cuela y lo endulza con miel de caña
con miel de caña de las montañas de mie tierra, mamá (Mata de Ají, 2022b)⁶⁴

El coro de nuestro tema Café de la abuela, coreado por el público, es un acierto de narración de experiencias colectivas e individuales profundamente enraizadas en la memoria cultural. Como señala Ricoeur (1990), la narrativa permite dar sentido a las experiencias vividas, y este coro no solo encapsula una experiencia personal, sino que lo proyecta como parte de un relato compartido que resonó con la audiencia. La combinación de elementos del folclor con el rap, representada en nuestras canciones, refuerza lo que García Canclini (1990) define

⁶⁴ Canción inédita.

como el encuentro entre tradiciones locales y prácticas globales, generando nuevas formas de expresión cultural.

6.3. Un homenaje al HipHop.

Otra faceta fundamental en mi vida ha sido la de gestor cultural en el HipHop. Si bien hoy me reconozco como tal, el camino hasta aquí fue un proceso gradual, lleno de aprendizajes y encuentros que expandieron mi visión sobre esta cultura. En 2018, cogestioné un pequeño evento en Cajicá en el que logramos que La Jauría MDFK, un grupo de rap de Tuluá, visitara el municipio y participara en el festival. A este evento también llegaron mis panas del parche Semillas de Memoria en Bogotá: Christian, Daniel e Ingrid, quienes, al enterarse de que se había gestionado un muro y pintura, asistieron como grafiteros invitados y plasmaron su arte en el espacio.

Aquel evento fue apenas un primer paso, pues no volvería a organizar otro hasta 2022, cuando sentí la necesidad de crear algo más sólido y significativo. Así nació "Un Homenaje al HipHop", un festival cuyo nombre reflejaba el momento particular que vivía en mi relación con esta cultura. En 2022, cumplía diez años de trayectoria, había crecido como MC, beatmaker y productor, y además, tenía una agrupación de lo que denominamos Rap Autóctono. Sin embargo, el HipHop es un universo en constante movimiento, y cada paso dentro de él trae nuevos aprendizajes.

Fue entonces cuando, de forma inesperada, una serie de Netflix se convirtió en una potente fuente de formación. The Get Down, con su retrato vívido de los inicios del HipHop en el Bronx, no solo me permitió conocer en profundidad el breakdance y el tornamesismo, sino que interpeló directamente mi forma de concebir esta cultura. Comprender la conexión entre historia, territorio y creatividad fue revelador. Especialmente significativo fue descubrir cómo, tras el apagón del 13 de julio de 1977, los saqueos en el Bronx facilitaron el acceso de los jóvenes a equipos de sonido, detonando una explosión creativa que dio forma al movimiento tal como lo conocemos hoy.

Este tipo de experiencia evidencia que los procesos de formación no provienen únicamente de espacios institucionales, sino de múltiples fuentes culturales y mediáticas. Como señala

mi profesor, lo educativo emerge cuando estos contenidos dialogan con nuestras búsquedas personales y toman forma en nuestra subjetividad. En mi caso, la serie no fue solo entretenimiento, sino una herramienta que encontró eco en mis trayectorias y aspiraciones, convirtiéndose en conocimiento vivo. Así, se reafirma que todo elemento que interpela, transforma y activa nuevas comprensiones, cuando se vincula con el deseo y la experiencia del sujeto, forma parte del proceso educativo en sentido profundo.

Mientras veía la serie con Luisa, surgió una coincidencia que, lejos de ser casualidad, parecía una confirmación de que el HipHop sigue operando bajo esas dinámicas de encuentro y transmisión cultural. A ella la invitaron a cantar en un evento llamado *Viernes de vinilos* en la Primera de Mayo, . Decidimos ir, sin saber que esa noche descubriríamos una escena del HipHop de la ciudad que hasta entonces nos era desconocida. A diferencia de los eventos a los que estábamos acostumbrados, en este no había tantos artistas que fueran raperos: los protagonistas eran los Djs y los bboys y bgirls que bailaban al ritmo de los vinilos, en una interacción casi ritual entre la música y el cuerpo.

Allí conocimos a DJ Rucka, una figura clave en la escena del tornamesismo en Bogotá. Su historia nos conmovió profundamente: coleccionista de vinilos, su esposo, el fallecido DJ Aldo, fue un tornamesista influyente en la ciudad, y su hijo, Kendrick, de unos 24 años, ha seguido sus pasos, destacándose especialmente en el arte del scratch. La historia de esta familia mostraba cómo el HipHop, más que un movimiento cultural, es una herencia que se transmite de generación en generación, adaptándose y transformándose sin perder su esencia.

La invitación a una de las fiestas de vinilos que Rucka organiza anualmente en memoria de DJ Aldo nos permitió conocer más exponentes de esta escena. Allí estaban Toño, un hombre de unos 60 años que domina el popping con una precisión robótica; Nina Katarina, bgirl, psicóloga y gestora cultural; y Kurtys Flave, Bboy y trabajador comunitario, quien lleva su arte a distintos espacios y públicos. Ver cómo estas personas han convertido el HipHop en una herramienta de resistencia y construcción social reafirmó la importancia de seguir promoviendo estos encuentros.

Fue entonces cuando entendí que debía llevar esta energía a Cajicá. Inspirado por todo lo aprendido, organicé la primera versión del festival, donde invité a DJ Kendrick y Bboy Kurtys Flave, quien, a su vez, contactó a Bboy Mono y Bgirl Ki Do. Junto con Luisa,

consolidamos el evento y más adelante, en una nueva versión, logramos traer a Código de Kalle y Yeu Thin de Misterios Mágicos, artistas con gran trayectoria en el Rap bogotano.

Pero el proceso no se detuvo ahí. El HipHop no solo es expresión artística, sino también una herramienta para descentralizar la cultura y abrir espacios en territorios donde su presencia es mínima. Con esta idea en mente, postulamos un proyecto en Chía y ganamos un estímulo para desarrollar el festival “HipHop de mi Vereda”, cuya segunda versión estamos ejecutando en este momento. El propósito es claro: llevar la cultura HipHop más allá de los espacios convencionales, conectar con nuevas audiencias y demostrar que este movimiento puede florecer en cualquier rincón donde haya una historia por contar.

Cada uno de estos encuentros y proyectos ha sido una confirmación de que el HipHop es mucho más que música o baile; es una construcción constante, una historia en movimiento donde las experiencias individuales y colectivas se entrelazan. Antes de conocer la escena del tornamesismo y el Breakin, mi visión del HipHop estaba centrada en el rap y la producción musical. Ahora entiendo que su riqueza radica en la diversidad de sus expresiones y en la manera en que estas dialogan con la historia, la comunidad y las transformaciones sociales.

Curiosamente, todo comenzó con una serie. Lo que en un principio fue un relato televisivo terminó por convertirse en parte de mi propia historia. Primero lo vi en la pantalla, luego lo viví, y finalmente, me convertí en un agente activo dentro de esta cultura. Así como el Bronx de los años 70 encontró en la música y el baile un canal para resistir, en Cajicá y Chía buscamos que el HipHop siga siendo un espacio de encuentro, aprendizaje y transformación, donde nuevas generaciones puedan descubrir, como yo lo hice, que este movimiento siempre tiene algo más por enseñarnos.

6.4. Maestro Formador HipHop



Figura 20. Sergio, como pedagogo del elemento MC en el evento Serenata Rap, 2023.

Entiendo la labor docente como una práctica de facilitación, de dinamización de aprendizajes y de creación de espacios significativos para la formación. No desde la figura de quien detenta un saber absoluto, sino como “el que propone, el que estimula, el que problematiza, el que dialoga desde su saber con el saber del educando” (Freire, 1997, p. 27). En este sentido, la docencia, lejos de ser una transmisión de contenidos, es una práctica dialógica y situada, que requiere de sensibilidad, escucha activa y comprensión del contexto social.

Muchas personas llevan más tiempo y tienen mayor conocimiento en determinados aspectos de este grandísimo universo cultural que es el HipHop, sin embargo, bajo el entendimiento de la labor de un eventual maestro de HipHop como la de un gestor y facilitador que dinamiza un espacio de encuentro en torno al estudio y práctica del HipHop, como cultura y como lugar de formación artística Así asumí el rol que quedó establecido en el contrato de prestación de servicios con el Instituto Municipal de Cultura y Turismo de Cajicá el 28 de Junio de 2023 y por 7 meses.

Meses antes me había acercado al Centro Cultural, un edificio grandísimo y muy bonito donde se orientan programas como Yoga, música colombiana, bajo, fotografía y literatura creativa, por nombrar algunos. En recepción pregunté por las oficinas de coordinación, donde

llegué hasta el Coordinador de las Escuelas de Formación del Instituto, Sergio, a quien presenté la propuesta. Tras su viabilidad, elaboré un proyecto durante un par de meses que proponía una estructura de formación en HipHop. El documento fue aprobado rápidamente y se dio inicio a la convocatoria de estudiantes a este nuevo “programa de formación del Instituto”.

Resulté desarrollando este proceso en ese edificio. Se me asignó un salón de música insonorizado y espacioso, ideal para el trabajo artístico. También se me programaron clases en un colegio del municipio, como parte de la jornada complementaria. Por supuesto, eso no era lo único que hacía. Como se volvió costumbre en Colombia con los contratos de prestación de servicios, el contrato reconocía solo 12 horas semanales para dar clase, ignorando todo el tiempo requerido para estructurar un plan pedagógico, uno para el Instituto (donde los estudiantes tenían entre 15 y 46 años) y otro para el colegio (con estudiantes entre 10 y 15). Esto implicaba diseñar clases con enfoques diferenciados, atendiendo no solo a la edad, sino a las condiciones materiales, normativas y sociales de cada contexto. A ello se sumaban compromisos adicionales, como apoyar eventos institucionales, festivales, salidas y actividades extracurriculares. Todo esto con un contrato de 48 horas mensuales, del cual debía asumir aportes a salud y pensión, además de impuestos.

Este escenario me enfrentó con la precariedad estructural del oficio cultural en Colombia y me hizo más consciente de cómo las estructuras laborales también inciden en la formación subjetiva del educador. Allí empecé a sentir una incomodidad creciente, un malestar que no era solamente individual, sino también estructural. Como lo plantea Byung-Chul Han (2012) en *La sociedad del cansancio*, la exigencia de autoexplotación bajo formas aparentemente libres genera una violencia que no siempre es visible, pero que erosiona lenta y profundamente la subjetividad.

A pesar de estas condiciones, logré un total de 10 estudiantes matriculados en el primer semestre de HipHop con énfasis en Rap. Con ellos desarrollamos un proceso que abordó los orígenes históricos del HipHop, sus antecedentes, y el contexto social, cultural y temporal en el que nació. También se abordó el desarrollo de las prácticas artísticas del Rap y el Breakin, así como teoría musical básica enfocada en el análisis de instrumentales, beats y estructuras rítmicas. Entre los inscritos hubo dos muchachos de 16 y 17 años y una maestra de canto de

46 años, que quería aprender sobre el rap y que aportó mucho a los diálogos en clase. En el colegio se inscribieron 7 niñas y un solo niño, Jhony. Él no quería rapear: le gustaba la producción musical. Las niñas, que venían por su gusto por el rap, terminaron explorando distintas formas de expresión como el baile, la escritura y el grafiti.

Al cierre del semestre, ambos grupos se encontraron en un evento en el auditorio del Centro Cultural, donde presentaron sus trabajos. Mi compañero mexicano andaba por Cajicá y fue el invitado “internacional”, junto a Kofin Smooke, invitado local. Ese evento no solo marcó el cierre del ciclo pedagógico, sino que también me permitió reafirmar la potencia del arte como catalizador de subjetividades múltiples. Observar cómo cada participante encontraba su propia forma de expresión fue para mí una reconfiguración de lo que entiendo como educación: no un moldear, sino un habilitar la posibilidad de ser.

Por esas fechas, me presenté como formador del elemento Rap a una convocatoria de artistas de HipHop para el componente pedagógico del Festival Serenata Rap. Clasifiqué con otros cinco artistas y, luego de entrevista y propuesta, fui seleccionado. Elaboré material didáctico y diseñé juegos pedagógicos para abordar el componente formativo. El Serenata ese año fue un evento grande, realizado en la Plaza de la Hoja, en Bogotá. Haber ganado la convocatoria y participado fue profundamente gratificante. Allí reafirmé que el HipHop, más que una práctica artística, era para mí un territorio simbólico en el que convergen mis pasiones, mis luchas y mis apuestas ético-políticas.

Ese año, la figura del maestro HipHop terminó de adquirir una dimensión que trasciende el aula o el escenario: se convirtió en una forma de estar en el mundo, de ejercer ciudadanía, de resistir desde la estética y de formar desde la experiencia. No solo enseñé a otros; yo mismo fui formado en la escucha, en la adaptación, en el reconocimiento de la diversidad y en el ejercicio cotidiano de habitar mi historia en relación con la historia de los demás. La formación subjetiva, entendida como ese proceso continuo de devenir, encontró en este proceso un lugar fértil para desplegarse.

6.5. Proyecto 308



Figura 21. Sergio, desarrollando las clases de Rap, Centro Cultural de Cajicá, 2024.

Para el segundo semestre, algunos estudiantes no continuaron, pero llegaron otros nuevos, alcanzando un total de 12 inscritos. Me ampliaron el cubrimiento de clases complementarias a un colegio en el último barrio de Cajicá hacia el norte: Capellanía, el mismo barrio donde llegué cuando recién me mudé al municipio. Además, para completar dos horas de clase que faltaban por cubrir, logré gestionar un espacio en el salón comunal de Río Frío, la vereda en la que vivía entonces. Allí debía encargarme de la convocatoria y conformar mi propio grupo de estudiantes. Pese a los retos logísticos y administrativos, logré estructurar mejor el desarrollo de las clases, ajustando e implementando acciones pedagógicas con el compromiso constante de mejora.

Este fue un semestre más exigente, no solo por la movilidad entre territorios, sino porque implicó promover los procesos para múltiples realidades sociales y culturales, con grupos de edades, trayectorias y expectativas muy diversas. El reto en la Junta de Acción Comunal, por ejemplo, fue atraer raperos emergentes del sector y del municipio para asistir a los encuentros y consolidar un grupo activo y comprometido.

Fueron varios los logros durante el transcurso de este semestre: empezaba a consolidar un proceso territorial en el salón comunal de Río Frío; en los colegios, cada vez más chicos querían hacer parte de las clases y ya se habían inscrito para el siguiente semestre; los que

asistían empezaban a mostrar resultados desde el grafiti, el rap y la apropiación de los principios del HipHop. Con los estudiantes del centro cultural, gestionamos una invitación por parte de la Universidad Minuto de Dios en Zipaquirá, realizamos una salida pedagógica a Bogotá para asistir a un evento de tornamesismo, y se estaban desarrollando procesos creativos como la producción de ensambles de canciones con músicos invitados y la creación de nuevas letras. Con los estudiantes del centro cultural bautizamos el proceso como proyecto 308, en alusión al salón en el que desarrollábamos normalmente las clases.

A pesar de los avances y del entusiasmo de los estudiantes, mi contrato con el Instituto llegaría a su fin antes de terminar el semestre; o más bien, yo le pondría fin. El 13 de junio de 2024 presenté mi carta de renuncia tras un suceso que evidenció que, aunque todo este proceso había nacido desde mi iniciativa y había sido yo quien estructuró el plan pedagógico y sus componentes, existía una lógica institucional centrada más en la ejecución que en el reconocimiento del trabajo pedagógico transformador. Pude haber continuado, a petición del coordinador de las escuelas de formación artística y cultural junto al director de Cultura, sin embargo, en aquella última reunión yo iba decidido a irme, porque no estaba dispuesto a mantener bajo una dirección que había mostrado una posición para mí inaceptable.

Fue entonces cuando comprendí que estos espacios de formación, por más alternativos que parezcan, siguen muchas veces atrapados en marcos de productividad, competencia y efectividad. Se exige medir los resultados de los procesos formativos con los mismos parámetros administrativos que se usarían en otros sectores, ignorando que la formación en HipHop, como proceso cultural y comunitario, necesita tiempo, flexibilidad, escucha y apertura. Como lo sugiere Paulo Freire, “enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su producción o construcción” (1997, p. 48), y esas posibilidades requieren condiciones institucionales que reconozcan la diferencia, la creatividad y el diálogo como fundamentos pedagógicos.

Aquí considero, se evidencia un aspecto que incide en mi formación subjetiva, en el logro de una nueva figura de mí, que amalgamó mi pasión por el arte a través del HipHop, junto a mi profesión docente encarnada en el diseño y ejecución de la propuesta de formación en HipHop. De este proceso se evidencia la emergencia de un sujeto con una visión nueva de sí mismo, que se ubica en las márgenes de lo establecido para crear nuevas perspectivas, allí

entre un modelo académico convencional y una práctica cultural históricamente ligada a la calle, al empirismo y la espontaneidad. Para mí, la transformación más importante fue encontrar un sentido común entre estos dos procesos que venía habitando: ser formador y ser HipHopper. Allí reafirmé, por supuesto que era posible desarrollar procesos de formación de éste tipo, y, desde su desarrollo, impactar positivamente a la comunidad desde una pedagogía más cercana, no necesariamente inscrita en la educación formal, sino en territorios alternativos de formación vinculados a los intereses reales de la juventud y sus expresiones culturales contemporáneas. Las clases de HipHop continuarían y, aunque tardaron casi un semestre en encontrar otro “profe de HipHop” la escuela de formación en HipHop que yo eregí seguiría existiendo.

Este proceso evidencia como los sujetos actúan generando transformaciones relacionadas con un nuevo espacio-tiempo, que en este caso sería el llevar al HipHop dentro de las instalaciones del centro cultural, lo cual representa rupturas de lo establecido, y, lo que más cabe destacar allí, crea posibilidades nuevas de subjetivación, formas distintas de verse, narrarse y ser HipHopper, sin olvidar las clases dictadas a los estudiantes de los colegios en las jornadas complementarias, quienes encontraron, nuevas maneras de acercarse al HipHop, de vivir experiencias y de subjetivarse a partir de ello.

6.5. Otra página más



Figura 22. Sergio, en el colegio Fonquetá, Festival El HipHop de mi Vereda 2

Han pasado varias cosas desde que renuncié a mi cargo como Maestro de HipHop. La renuncia a este cargo, simbolizando la interrupción de un proyecto profesional importante, se presenta como el inicio de un proceso de crisis existencial que da paso a una depresión profunda. Caí en una depresión que me duró algo así como mes y medio y durante la cual no fui capaz de hacer nada, me costó retomar la tesis de maestría, no trabajaba ni por remuneración ni en mis proyectos musicales, simplemente me paraba de la cama impulsado por el hambre para comer cualquier cosa dos veces al día, o para ir al baño. La incapacidad de realizar tareas cotidianas refleja una desconexión profunda conmigo mismo y con mi entorno. Cuando luchaba contra esas “cadenas invisibles que te atan a la cama”, la falta de poder accionar sobre mi propio proyecto de vida me lleva a la impotencia y frustración.

Mi novia en este tiempo tuvo que aguantar mi mal genio, mi grosería y mi desaliento, hasta que, cansada de mi actitud y las mil veces de decirle que no sabía si quería estar con ella o no, aceptó romper conmigo y no volvió. Este episodio refleja el impacto de la crisis personal sobre mis relaciones interpersonales. De repente me vi confrontado con mi incapacidad de conectar emocionalmente. Consciente de que tenía que salir de esto, pues estaba tirando a la basura mis relaciones interpersonales, mi tiempo, mis ahorros y mi oportunidad de hacer música, y de aprovechar esta hermosa casa en la que vivía, trataba de levantarme temprano pero volvía a caer en cama, perdía el interés, no le hallaba sentido a nada. Aquí se refleja un momento de autoconciencia, en el que reconozco el costo emocional y material de mi crisis.

Me obligué a trabajar en la tesis pagando semestre y llamando al Profe Bladimir para pedir de nuevo su asesoría. Mis ahorros estaban por acabarse así que, para ahorrar el dinero de arriendo le pedí a mi madre recibirme nuevamente en casa por un semestre más, mi hermano me ofreció una opción mejor, tomar un pequeño apartaestudio en su casa del 20 de Julio, 20 minutos más debajo de la loma en la que está la casa de mi madre y con una mayor independencia, así que acepté, me mudé con mucha nostalgia pero seguro de lo que estaba haciendo y aquí se evidencia un proceso de toma de decisiones, una lucha por recuperar mi independencia y mi agencia en un contexto marcado por las limitaciones económicas y emocionales. La mudanza representa un acto de autoafirmación, donde busco un espacio

físico que también se convierte en un espacio para recuperar el control de mi vida. retomé la escritura de mi tesis, lo que se ve reflejado en la introducción de este relato y en otras partes de este documento. Durante los meses de agosto a mediados de noviembre estuve plenamente dedicado a trabajar en este documento y todo lo que implicó, regresar a Bogotá me permitió ir esporádicamente a la universidad pedagógica a trabajar en la Biblioteca, almorzar por \$2200 y compartir con gente que no veía hace un tiempo, fui también a la Macarena y de hecho en mi primer regreso, como relaté anteriormente había tropel. La dedicación al trabajo académico muestra cómo comencé a reorganizar mis prioridades y encontré en la tesis un nuevo propósito, lo que puede verse como una forma de romper con una barrera emocional y mental y volver a conectar con la actividad intelectual como parte de mi recuperación. Regresé también a la Biblioteca Luis Angel Arango en la que muchas veces durante mi pregrado estuve consultando y sacando libros en préstamo. Este retorno a un lugar significativo de mi formación intelectual resalta la importancia de los espacios simbólicos en un proceso de reconfiguración de mi subjetividad. Estos lugares, cargados de memoria, se convierten en anclajes que me permiten conectar mi pasado académico con mi presente, como lugares familiares que me brindan calidez y comodidad.

Luisa regresó conmigo para más o menos Octubre, luego de que yo estuviera super pendiente de llamarla y mostrarle mi arrepentimiento por los malos comportamientos y cosas negativas que le dije. Juntos pasamos un proyecto a la convocatoria de estímulos de Chía Lunarte, para desarrollar la segunda versión del festival HipHop de mi vereda y resultamos ganadores, así que lo ejecutamos durante el mes de noviembre, realizando dos muestras de HipHop en colegios del municipio y un evento abierto al público. Aquí se evidencia un proceso de reconciliación, no solo con Luisa, sino también con mi propia identidad profesional y social. La ejecución del proyecto muestra cómo fui recuperando mi capacidad de acción, estableciendo nuevamente vínculos y reencontrándome con el sentido por la gestión cultural y la formación en HipHop. El día 20 de noviembre justo cuando estábamos saliendo a ejecutar una de las muestras de HipHop, la que se realizó en el colegio José Joaquín Casas, recibimos una llamada de San Gil Santander para informarnos que Mata de Ají había sido la agrupación elegida para presentar su show en la cuarta versión del Festival un grito por el Agua que se llevaría a cabo los días 6, 7 y 8 de diciembre y que se cubriría gastos de movilidad, alojamiento, alimentación además de otorgar un pequeño reconocimiento

económico por la presentación. Este reconocimiento refleja un hito importante en mi trayectoria como artista y gestor cultural, validando mi trabajo dentro del ámbito profesional del HipHop y fortaleciendo mi sentido de pertenencia a una comunidad cultural más amplia.

La ejecución del HipHop de mi vereda fue un éxito, muchos estudiantes de los dos colegios tuvieron un acercamiento al HipHop en sus colegios y algunos artistas locales tuvieron la oportunidad de presentarse ante este público, creando un relacionamiento más cercano, más personal sobre lo que es esta cultura y sus posibilidades en el mundo escolar. El evento abierto al público fue también muy interesante, reuniendo los cinco elementos de la cultura y abriendo espacio para la presentación de artistas de diferentes lugares: Villavicencio, Funza, Zipaquirá, Bogotá, entre otros, tuvieron representación de artistas del HipHop mostrando su arte en este espacio al que también asistieron algunos estudiantes de los colegios visitados. Dentro de este proceso de recuperación de una crisis caracterizada por una fuerte pérdida del sentido, tanto el éxito del evento como la invitación a Santander me reconectaron con mi proyecto de vida y la clara mi capacidad para coliderar el proyecto junto a Luisa nos imbuyó nuevamente de motivación y deseos de continuar trabajando juntos por estos proyectos.

El 5 de diciembre a las 11 de la noche viajamos a San Gil, en un Bus contratado por los organizadores del Festival en San Gil en el que también iba un grupo grande de percusionistas de Batukada y un músico de ritmos tradicionales. Nos recibieron con desayuno en Casa Guane, un espacio cultural gestionado por Julián y Sergio, los organizadores del festival, líderes comunitarios de aquel municipio. El desayuno y las comidas durante el festival siempre estuvieron deliciosas, con un sabor casero encantador pues fueron preparadas por abuelas y señoras contratadas por estos tesos para atender todo el equipo del festival: fotógrafos, equipo logístico, delegaciones sociales y artistas que sumaron unas 70 personas. Nos dieron alojamiento en un hotel cerca al parque principal donde se desarrollaba el festival y desde donde nos movimos hacia las diferentes actividades del festival: La comparsa por el agua, llena de color, música y demandas, la velatón que se realizó el 7 de diciembre en la noche y que reunió familias en torno a la tradición del día de las velitas, la feria de artesanos que hizo presencia todos los días y de las que trajimos souvenirs para la familia: semillas de

sachainchi, crema de plantas, unos aretes en forma de loros y otros y, las presentaciones en vivo, de la cual hicimos parte el día 8, como una de las agrupaciones que cerró el festival.

El viaje a San Gil llega como un efecto de todo el trabajo realizado previamente, en un momento que yo necesitaba, como un premio ante el camino recorrido, cuando las dudas sobre la validez de mi proceso me abrumaron, tanto la posibilidad de ejecutar un proyecto como el viaje para nuestra presentación aparecieron para ayudar a disipar las dudas, aclarar la mente y continuar en este camino que no hace poco me venía forjando.

Esta experiencia fue inmensamente significativa, representó conocer artistas, gestores, fotógrafos, litógrafos, entre otros, de diferentes partes del país: Barrancabermeja, Bucaramanga, Medellín, Tibú y, por supuesto San Gil y sus alrededores. Conocer sobre el proceso que han llevado Julián y Sergio en torno al cuidado del agua y la visibilización de las problemáticas ambientales que han provocado diversos proyectos de toda índole y que vienen afectando seriamente a las comunidades y los ecosistemas. El aprendizaje de estas nuevas perspectivas no solo amplía mi visión sobre la gestión cultural, sino que también me otorga nuevas herramientas para actuar en mi propio contexto. Escuchar sus relatos acerca de las luchas que se han dado con el aparato gubernamental a través de herramientas como la protesta social, la denuncia de irregularidades y otros, a través de la movilización callejera del arte y cultura, me permitieron aprender de estos escenarios y reafirmarme en este camino del uso del HipHop como herramienta de emancipación, primero propia pero luego colectiva, a través de sus expresiones artísticas y su filosofía de vida, Hazlo real, manténlo fresco, rompe lo establecido y nunca dejes de hacer algo de ruido.

Que sería de mí si no hubiera conocido el HipHop, si no hubiera estudiado en la Universidad Distrital, o si no me hubiera mudado a Cajicá y en su lugar me hubiera quedado en la Capital. Como humanos siempre nos preguntamos cosas como estas y por mas conjeturas y cálculos que hagamos realmente nunca sabremos en que medida una u otra decisión no podría haber transformado, la educación es la vida misma y por eso está ligada al Devenir. Tanto lo aprendido en la escuela como fuera de ella se entrelaza con la vida en mayor o menor grado de intensidad, y nuestras desiciones, basadas en la experiencia, esa interpretación que hacemos de los hechos, van desenvolviendo una historia de vida de un sujeto inmerso en Devenir.

En estos momentos de la vida, las condiciones económicas y reflexiones personales me han llevado a pensar en restarle importancia al arte y a mi lucha por continuar en un camino ligado al HipHop y las formas de educación alternativas. He pensado en regresar de alguna manera a la educación formal como salvavidas económico más que como convicción vocacional, tal vez como una estrategia para reunir fuerzas, o como un retiro definitivo de mis aventuras, de mi búsqueda de experiencias inusitadas, experiencias de un loco. Existe en mi gran incertidumbre acerca de mi futuro, lo que en el fondo me hace sentir muy vivo, figura inacabada e indeterminada, en absoluto devenir.

6.5. Silencios, afanes, luces, y mucha sombra.

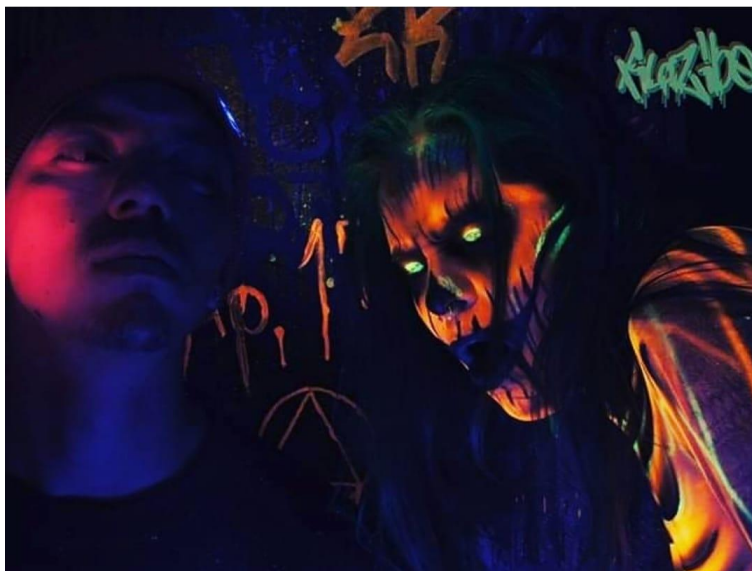


Figura 23. XiloZibe y Lina Limón⁶⁵ en la grabación de “Cautiverio (o el Mito de la Caverna)”, publicado en 2018 (disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=LT9RH2nf9aI&ab_channel=XiloElHongo)

El relato autobiográfico aquí construido ha sido un ejercicio extenso, exigente y grato, una travesía por los momentos que, desde el arte, la cultura y la educación, han delineado aspectos clave en la formación de mi subjetividad. Sin embargo, como toda narración, esta también está atravesada por lo que calla, por lo que apenas roza o sugiere, por lo que permanece en las penumbras del lenguaje. Lo no dicho no es menor. Es, en muchos casos, tan determinante como lo narrado. Por cada experiencia relatada, hay múltiples otras que quedaron suspendidas en los márgenes: imágenes que no alcanzaron palabras, zonas de mi devenir que

⁶⁵ Modelo y amiga de Cajicá, en cámara para el videoclip.

no emergieron o que, al hacerlo, exigían otra cadencia, otro cuerpo narrativo. Aun limitándome a mis vivencias en el campo artístico y cultural, muchas capas han quedado sin desplegarse: mi proceso de exploración de la fotografía que seguro incidió en la formación de mi mirada así como mi sujeto se ha manifestado en la producción de imagen; los experimentos con la producción audiovisual, a los que le he invertido tiempo, dinero y mucha energía y que se manifiestan mayormente en la producción de mis videoclip en los que siempre estuvo implicado el otro, así como posturas estéticas y políticas; las prácticas de shibari cuya emergencia en mi vida me gustaría analizar con detalle, esos territorios de exploración estética, sensorial y relacional en juego con el cuerpo y sus desplazamientos entre el sometimiento y la complicidad; o mi paso por el barrismo social, con el que llegué a encontrarme a media noche en una piscina olímpica de Maracaibo, solo, con migo, flotando sigiloso con la vista fija en el cielo estrellado.

Más allá de estos episodios concretos, hay también otras capas más íntimas que se quedan conmigo: acentos emocionales, heridas no cerradas, preguntas que no han encontrado forma de ser dichas. Temores, traumas, complejos, contradicciones, conflictos no resueltos en mi manera de estar en el mundo. Sombras que no se anulan con la palabra, sino que coexisten con ella. Luces que a veces no alcanzan a nombrar la densidad del silencio y entonces, lo rodean. Este capítulo final está dedicado a esas ausencias. Nombrar lo que no ha sido dicho, permite dejar constancia de su existencia. Porque así como el lenguaje configura al sujeto, también lo desborda. Y allí donde la palabra no alcanza, sigue habiendo subjetividad palpitante, experiencia encarnada, formación en proceso.

Cada vida contiene múltiples narrativas posibles, todo sujeto es más que sus discursos, siempre hay algo irreductible, inefable, quizás poético, que nos recuerda que la comprensión de lo humano es una empresa inacabada. De ahí su valor educativo, comprender al otro —y a uno mismo— no es clasificarlo, explicarlo ni encasillarlo, sino disponerse a escuchar sus voces, sus silencios y sus sombras. Este ejercicio autobiográfico no concluye, deja mas bien una invitación: a seguirme relatando, preguntando, a seguir formándome en medio de lo dicho y lo no dicho, de lo visible y lo que se resiste a ser mostrado. En esa tensión, profundamente humana, habitáculo de la potencia de la Educación.

6. CONCLUSIONES

El sujeto unitario es el que ya sabe quien es, el que entra en la conversación de la misma forma que sale de ella; aquel que cuando se encuentra con otro no arriesga sus propias certezas epistemológicas, así pues, se queda en su lugar, guarda su lugar y [...] irónicamente, rehúsa la transformación en nombre del sujeto Butler, 2006, p. 322.)

El sujeto de este análisis parece no estar nunca en el mismo lugar; aun realizando este escrito continúa mutando. Un lugar de enunciación desde el que se puede decir múltiples cosas, opuestas, irreconciliables o complementarias. Hacer un ejercicio autobiográfico para estudiar la formación de la subjetividad ha sido en sí un ejercicio formativo, en un sentido profundo y continuo. El análisis de este relato permite confirmar la complejidad de la formación subjetiva y su intrincada y rizomática interrelación con el maremágnum social. Cuestiones como la historicidad, las condiciones materiales, el contexto social y los dispositivos de poder se entretejen y modelan, de múltiples formas, a un sujeto-en-el-mundo. Esta formación acontece también en medio de la continua mutación de lo cultural, sus hibridismos y desplazamientos simbólicos, producto de la globalización y de las transformaciones propias del periodo en el que sucede esta historia de vida. En ella, entre la emergencia de diferencias, la búsqueda de identidad, el encuentro con hegemonías y heterotopías y el despliegue de una agencia éticamente situada, se asume un devenir: el sujeto se forma en movimiento, como figura cambiante, además de comprensible y comunicable sólo a través del lenguaje. En este ejercicio, se revela que la formación no depende únicamente de lo que se enseña, sino de cómo ciertas experiencias logran entrar en resonancia con lo que el sujeto busca, necesita o está dispuesto a recibir. Solo cuando se establece esa conexión entre lo externo y las formas del sujeto, ocurre la formación en sentido profundo.

El lenguaje, en tanto mediación fundante de lo humano, no es aquí un simple vehículo, sino el propio espacio donde el sujeto se erige, se nombra, se piensa y se proyecta. Desde el presente reflexiona hacia el pasado o se lanza hacia el porvenir, en un diálogo constante consigo mismo y con el mundo, haciendo de la subjetividad un ejercicio hermenéutico de conciencia de sí. La formación es, entonces, un proceso permanente que se nutre de la experiencia estética y del diálogo, donde el individuo se encuentra en un constante proceso de transformación y aprendizaje (Gadamer, 1991).

La estructura narrativa del relato autobiográfico revela una subjetividad que, aunque anclada en ciertos patrones de la tradición occidental —como el esquema del viaje del héroe—, también los cuestiona y subvierte desde dentro. El relato, en efecto, presenta momentos que remiten al desplazamiento, la prueba, la caída y la transformación, configurando una trayectoria que podría ser leída desde los marcos clásicos de la épica griega. Sin embargo, esta linealidad se rompe constantemente por la emergencia de incertidumbres, silencios, repeticiones, desplazamientos temporales y afectivos que interrumpen la lógica ascendente de la redención individual. Más que una progresión cerrada hacia un desenlace heroico, lo que aquí se despliega es una subjetividad marcada por lo inacabado, por la heterogeneidad de los vínculos y por la apertura constante al devenir. En ese gesto narrativo, el sujeto se muestra como alguien que, si bien porta las marcas de una tradición narrativa dominante, también activa una fuga que abre paso a otras formas de contarse y de formarse. Así, la narrativa misma se convierte en escenario de tensión entre la estructura y su desbordamiento, entre la linealidad y la rizomática, entre el yo heroico y el sujeto en relación. Esta estructura narrativa con rasgos distintos, da cuenta de un proceso de subjetivación que se despliega entre la tradición y la transformación y que puede valerse de una u otra para manifestarse en momentos diversos en la interpretación del sí mismo.

A lo largo de este relato autobiográfico, se ha podido evidenciar cómo las experiencias del autor, profundamente marcadas por su contexto social, cultural y económico, contribuyen a la construcción de una subjetividad, proceso continuo de transformación y negociación entre lo personal y lo colectivo. La vida del autor, situada en el contexto de Bogotá, en barrios populares, y atravesada por distintas etapas, refleja cómo elementos como la pobreza, la transformación tecnológica, la familia y los espacios sociales influyen de manera directa en su construcción de la subjetividad. Cada una de estas experiencias narradas, muestran interpretaciones y posiciones asumidas por el sujeto, ya sea como hermano menor, su pertenencia a una familia humilde, hasta su ingreso, mas o menos elegido, a una universidad pública, han sido fundamentales para la definición de su lugar en el mundo y su relación con las estructuras sociales y culturales que lo rodean.

Ser pobre, en particular, significó para el autor una condición de vida, en un marco sociocultural y político global, que moldea las subjetividades. En su relato, la pobreza si bien

aparece como condición material, es también una categoría estructurante de su subjetividad. activando líneas de fuga que permitieron interrumpir o desbordar los modos de vida preestablecidos. En este tránsito, se ha ido configurando un devenir, en el sentido deleuziano, es decir, una posibilidad de crear otras formas de existencia al interior de lo dado, rehaciendo sus vínculos con el mundo, con los otros y consigo mismo. Ser pobre implicó una relación compleja con el resto de la sociedad a lo largo de toda la historia de vida construida, pero también fue el punto de partida para reimaginar modos de habitar, pensar y resistir.

Las diferentes características de su núcleo familiar también jugaron un papel crucial en su formación. La influencia de su hermano mayor que fue, a la vez, espacio de aprendizaje y referencia. La voz de su hermano mayor, sirvió como un primer esquema de referencia para la gestión de su propio destino, un aprendizaje que luego proyectó en otros ámbitos de su vida, como su trabajo y sus estudios, cuestiones donde su hermano juega un papel importante directa e indirectamente.

Ser estudiante de universidad pública, en medio de altos niveles de exclusión social, implicó un proceso de apropiación simbólica de la educación como posibilidad de ascenso, pero también como terreno de devenir, donde el sujeto destaca un proceso formativo fuera de los salones de clase: la universidad aparece narrativamente como un espacio privilegiado de formación subjetiva, en tanto propició la interpelación crítica, el encuentro con otras formas de vida, el diálogo con saberes diversos y la apertura hacia universos simbólicos que transformaron la mirada del autor sobre sí mismo y su entorno. Este cruce de culturas amplió su horizonte, así como lo llevó a integrar sus raíces populares con los códigos académicos, resignificando ambos mundos en un proceso continuo de formación.

Habitar el centro de la ciudad significó para el autor un contacto constante con diversas dinámicas culturales, muchas de ellas con puntos en contraste a las tradicionales de su contexto originario. El centro de Bogotá, lugar de encuentro de clases sociales diversas, representó un espacio de movilidad social y cultural, donde el autor se adentró en múltiples comunidades alternativas que le permitieron vivir experiencias de resistencia cultural, como los espacios de arte y el trabajo colectivo con otros jóvenes que compartían algunas búsquedas. En este sentido, el autor no solo se “trasladó” físicamente al centro, sino que también trasladó su ser cultural, introduciendo en su subjetividad una serie de influencias

provenientes de múltiples contextos, que fueron experimentadas y resignificadas por él, en un contexto de hibridismo cultural sobre el cual se desplegaron procesos de subjetivación flexible y dinámica (García Canclini, 1990, p. 49).

Las experiencias narradas y desarrolladas entre las márgenes de la ruralidad y lo urbano, conectaron los orígenes ciudadanos del sujeto con una búsqueda de un contexto natural, en concordancia con interpelaciones y búsquedas previas, en donde la armonía con la naturaleza y lo ancestral toman relevancia en la vida del autor. Este desplazamiento espacial es geográfico como subjetivo, es una decisión que transforma al sujeto y lo ubica en otro juego de relaciones. La decisión de moverse y quedarse en la sabana despliega una nueva serie de posibilidades para su ser, develando nuevamente en el sujeto una indeterminación siempre presente.

El HipHop en la subjetividad del autor se articula como un espacio cultural amplio de formación subjetiva, donde logró entrelazar múltiples dimensiones de su ser. Si bien funcionó como canal expresivo, lo hizo también como red de pertenencia, espacio ético, estético y político, que configuró un modo particular de ser, decir y actuar. Su potencia radica en la práctica performativa, simbólica y colectiva que habilita, en tanto lenguaje que permite narrar desde la marginalidad, resistir desde la estética y componer desde la experiencia. En este campo cultural, el autor encontró un lugar legítimo para expresar su singularidad: allí logró integrar fragmentos disímiles de su subjetividad —emociones, memorias, frustraciones, deseos— en letras, canciones, álbumes, cuadros y grafitis, como una forma de autofiguración que da sentido y dirección a su trayectoria vital. El HipHop es entendido por el autor como una pedagogía encarnada, una práctica de subjetivación donde se habilita el decir de sí desde una posición situada, permitiendo al sujeto afirmarse, transformarse y proyectarse colectivamente.

El modo en que el autor logra entretener su vocación pedagógica, su pasión por el HipHop y su historia de vida en un punto de confluencia que da sentido a su trayectoria, permite evidenciar el carácter activo de la formación subjetiva, motivado por un proceso de búsqueda, interpelación y experimentación constante. A través del relato, el autor da sentido a estas dimensiones —aparentemente disímiles— interpretando como se encuentran, dialogan y se nutren mutuamente en su experiencia y configurando una identidad profesional y vital que

no responde a moldes convencionales, sino que se afirma en la singularidad. El reconocimiento de este cruce como un territorio fértil de subjetivación permite entender que la formación no obedece a una acumulación progresiva de saberes, sino como una trama donde las pasiones, los lenguajes y las experiencias se reconfiguran en el tiempo.

Relatarse a través de este ejercicio representa un acto pedagógico en sentido pleno: una práctica de formación subjetiva que, al narrar, permite reordenar experiencias, resignificar lo vivido y proyectar sentidos posibles. La escritura del relato no solo recuerda, sino que transforma. Este ejercicio autobiográfico se convierte así en un espacio de subjetivación donde el pasado se reinterpreta desde el presente y el futuro se vislumbra como posibilidad. Escribir es ejercer una libertad situada: asumir una voz, reconocer las huellas del contexto y, al mismo tiempo, intervenir en la propia historia. Como señalan Ricoeur y Arfuch, la identidad narrada no es una esencia estable, sino un devenir relacional que se configura en el lenguaje y el tiempo compartido. El sujeto, en este relato, se forma en el acto de contarse, elaborándose éticamente en diálogo consigo mismo y con el mundo.

Son mayores los silencios que lo relatado; múltiples aspectos de la vida de Sergio han quedado por fuera. Algunos alcanzaron a ser escritos y luego retirados. Existen múltiples razones por las que el relato se ha configurado así y no de otro modo: decisiones conscientes e inconscientes que trazan un camino posible entre conexiones y ausencias. Esta multiplicidad es expresión de lo subjetivo como plano de inmanencia, en constante devenir, atravesado por intensidades, afectos y discontinuidades. El autor destaca a lo largo del relato las transformaciones y repeticiones que configuran su subjetividad: elementos que se sedimentan —como escuchar música, escribir, improvisar, trabajar colectivamente— y otros que se reconfiguran con el tiempo. La función central del lenguaje es insoslayable. Es el lenguaje el que hace posible narrarse, y narrarse es, a su vez, formar(se). La autobiografía no es solo memoria, sino interpretación, gesto hermenéutico que organiza la experiencia y la transforma en sentido. Así, la narración autobiográfica deviene acto performativo, acto de formación, acto de subjetivación.

Este relato individual se entreteje con tramas colectivas que lo exceden, mostrando cómo la formación de la subjetividad ocurre en medio de procesos sociales amplios que inciden —y a la vez son intervenidos— por los sujetos. Existen dispositivos de subjetivación colectiva —de orden político, geográfico, cultural y tecnológico— que configuran condiciones de posibilidad para los modos de ser y de actuar, delimitando coordenadas espacio-temporales desde las cuales ciertos grupos de sujetos construyen trayectorias más o menos compartidas, aunque nunca idénticas. La transformación tecnológica, por ejemplo, irrumpe en la vida cotidiana, reorganiza los modos de estar en el mundo, altera las formas de socialización, de creación cultural y de expresión estética. Junto a ella, los marcos políticos, jurídicos y normativos trazan los contornos de lo posible, instituyen formas de vida, pero también provocan resistencias, se configuran líneas de fuga colectivas: movimientos estéticos, culturales o políticos que permiten imaginar y construir otras formas de subjetivación, capaces de reconfigurar lo dado.

La experiencia autobiográfica aquí narrada muestra cómo estas dinámicas se encarnan en una vida singular, pero también cómo dicha vida se constituye en resonancia con los territorios, con otros cuerpos, relatos y prácticas. La subjetividad, entonces, no es sólo una elaboración individual, sino un devenir que se realiza en relación con lo colectivo, en un campo de fuerzas atravesado por intensidades sociales, técnicas y simbólicas, que actúan sobre el sujeto y son, a su vez, apropiadas, resistidas o transformadas por él. La narración de una vida, en este marco, si bien aporta a la comprensión de un yo, ilumina además, los pliegues de un nosotros siempre en formación.

Experiencias de un loco, da cuenta de trayectorias atravesadas por lo popular, lo marginal, lo barrial y lo contracultural. En sus escenas se entretejen los lenguajes del arte, la música, el activismo, la calle y los espacios abiertos de la escuela y la academia, permitiendo una lectura rica y situada de la subjetividad en formación. En esa medida, los contenidos de este relato —en su forma y en su fondo— tienen el potencial de ser movilizados en diversos contextos educativos: ya sea el aula de un colegio, la universidad, un taller de escritura lírica del rap o una conversación entre profesores en la sala de reuniones. Los aportes de esta producción investigativa quedan abiertos a su circulación y apropiación, ya sea por el propio autor en futuros desarrollos, o por docentes y formadores que deseen integrarla en sus procesos

pedagógicos. Se ofrece como una herramienta disponible para quienes quieran leerla, discutirla o transformarla en insumo para la formación, el pensamiento crítico y la creación educativa en contextos diversos.

Los aportes sonoros y audiovisuales propuestos en este trabajo trascienden el lenguaje escrito, ofreciendo la posibilidad de ampliar la lectura del documento y conocer otros terrenos del relato del autor, donde también es posible desentrañar aspectos propios de la formación de la subjetividad. Este trabajo puede motivar la exploración de otras formas expresivas del relato, como la videobiografía, la intervención artística, las plataformas transmedia o las experiencias didácticas centradas en la memoria autobiográfica. Dichas extensiones se pueden asumir como nuevas configuraciones del relato que potencian su alcance pedagógico, al habilitar escenarios donde la subjetividad no solo se narra, sino que se encarna, se escenifica, se canta, se grafica y se comparte colectivamente.

En este sentido, el relato no se agota en su forma escrita, sino que deviene materia prima para nuevas síntesis creativas, susceptibles de circular entre espacios narrativos, artísticos y educativos. Así, se abre la posibilidad de que lo autobiográfico se proyecte hacia lo transmedia y lo artográfico⁶⁶, permitiendo el cruce de lenguajes y la expansión del conocimiento situado en clave sensible. El relato de vida se reafirma entonces como matriz generadora de sentido, propiciando encuentros significativos entre estética, ética y conocimiento. Desde esta perspectiva, lo autobiográfico se consolida como un territorio fértil para pensar la educación como acontecimiento transformador, plural y en permanente reinención.

El aprendizaje excede la lógica educativa de desempeño y resultado, este trabajo contribuye a la posibilidad epistémica y ética de pensar la escuela como un lugar de formación de subjetividades y no solo de desarrollo de habilidades y competencias. El barrio, la familia, la calle, el Arte y la Música, no solo acompañan, sino que configuran procesos formativos esenciales. Estas vivencias extramuros, muchas veces invisibilizadas en el aula, pueden ser acogidas por la escuela como territorios de sentido, en relación directa con la comprensión

⁶⁶ Metodología de investigación que combina el arte, la educación y la investigación cualitativa, especialmente desarrollada en el ámbito de la pedagogía del arte.

de sí y del mundo. Así, la educación se convierte en un espacio más amplio, donde la vida entera puede ser leída y pensada como lugar de formación. En ese horizonte, el relato emerge no solo como herramienta didáctica, sino como acto de autoformación, de elaboración simbólica del sí y de ejercicio crítico de la memoria. Narrarse transforma, no solo informa, y en esa transformación se abre la posibilidad de una pedagogía más cercana, vinculada al territorio, al cuerpo y a la cultura. Repensar el currículo desde esta mirada implica también resignificar el concepto de profesor, o docente, quien también se forma, se narra, se implica y se deja afectar por los vínculos que lo constituyen. En suma, este trabajo invita a imaginar una educación más abierta, sensible y situada, capaz de acoger la complejidad de la subjetividad en formación.

Los resultados del trabajo aquí desarrollado aportan a una mirada crítica de las formas actuales de la educación formal, al evidenciar que la formación de la subjetividad no ocurre como respuesta a metas prediseñadas, ni se reduce a la adquisición progresiva de habilidades medibles. El testimonio que articula esta tesis muestra que la formación —como devenir ético, estético y político del sujeto— desborda las lógicas de enseñanza-aprendizaje de la escuela. En este sentido, el trabajo genera una pregunta abierta: ¿qué otras formas de educar se hacen posibles si colocamos en el centro la experiencia encarnada y la subjetividad narrada?

7. BIBLIOGRAFÍA

Aedo Henríquez, A. (2014). El habitus y la movilidad social: de la modificación del sistema de disposiciones a la transformación de la estructura de clases. *Revista de Sociología*, 29, 57-75.

Acevedo Sepúlveda, L. P. (2018). Las hibridaciones culturales en la salsa: Del acontecimiento estético a la subjetivación. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Álvarez Calderón, C. E. (2023). El fracaso de la integración político-militar durante la guerra de Vietnam: ¿dos tipos de liderazgo divergentes? En S. Uribe-Cáceres & D. López Niño (Eds.), *Aproximación teórica a las nociones de la guerra y el liderazgo estratégico* (pp. 105-126). Sello Editorial ESDEG. <https://doi.org/10.25062/9786287602526.05>

Alvear, R (2020). Reconstruyendo la antropología filosófica: entre naturaleza y cultura. *Veritas*, 47. Pontificio Seminario Mayor San Rafael Valparaíso. Consultada en: <https://www.redalyc.org/journal/2911/291166073005/html/>. El 12 de septiembre de 2023.

Antón, J. (2017, 2 de noviembre). El gran colocón de la guerra. *El País*. https://elpais.com/cultura/2017/10/30/actualidad/1509390449_768128.html

Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arfuch L. (2002). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- (2008). El espacio teórico de la narrativa: un desafío ético y político. *Utopía y Praxis latinoamericana*. Maracaibo. 42, 131-140.

Arboleda Ocampo, S (2023). *Musicalizar la vida: experiencia musical, afectividad e identidad desde una perspectiva narrativa-autobiográfica*. Universidad de Caldas. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Maestría en Ciencias Sociales.

Bajtín, M. (1986). *La estética de la creación verbal*. Siglo XXI. Bambaata, Afrika (2013). *Habla para el HipHop Latino* / Entrevistado por HipHop Colombia HHC. Medellín. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=OrBZC2mCmT4&t=28s>, el 05/09/2020.

- Benner, D. (1995). El concepto de formación: una introducción a la teoría pedagógica. Barcelona: Herder.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1966). La construcción social de la realidad: Un tratado en sociología del conocimiento. Amorrortu.
- Bermúdez, E. (2006). Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I). *Cátedra de Artes*, (3), 81-108. Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Bernal, P. F. (2014). Eran once. En Asociación de Artes Escénicas Kábala Teatro (Comp.), *Crónicas de memoria histórica de San Cristóbal: Antología del Concurso Literario Crónica de Memoria Histórica de San Cristóbal*, localidad 4 de Bogotá, D.C. (pp. 59-67). Alcaldía Local de San Cristóbal.
- Bergonzi Martínez, J. (2022). Narrativa autobiográfica: Subjetividad y experiencia en la investigación educativa. *Entramados*, 9(12), 54-61.
- Bohórquez Caldera, L. A. (2009). Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca. *Franciscanum*, 51(151), 151-176.
- Bourdieu, P. (1979). La distinción: Las bases sociales del gusto. Taurus.
- (1998). La dominación masculina. Anagrama.
- Braidotti, R. (2004). Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada (G. Ventureira & M. L. Femenías, Trans.). Gedisa. (Reimpresión de 2015).
- Bubnova, T. (2006). Voz, sentido y diálogo en Bajtín. *Acta Poética*, 27(1), 97-114.
- Butler, J. (2016). *Deshacer el género*, Paidós, traducción por Patricia Soley-Beltrán.
- (2012). *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu. (Obra original publicada en 2005).
 - (2001). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (Trad. P. Salazar). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1990).
- Carranza Weihmuller, V. (2017). O HipHop como pedagogia das juventudes: Encontro possível entre o multiculturalismo crítico, a pedagogia social e a educação popular. *Revista Iberoamericana de Educación*. 75, 45-68.
- Cassany, D. (2006). Enseñar lengua. Barcelona: Graó.
- Claret Miranda, J., López Esteve, M. Fuster, J. (2017). Introducción a la historia de la cultura contemporánea. Universitat Oberta de Catalunya.

Craia, E. C. P. (2013). Lo que nos fuerza a ser: Deleuze y la subjetividad. Universidad de Curitiba. Eikasía. Revistadefilosofia.org.

Cruz Rodríguez, E. (2012). La MANE y el paro nacional universitario de 2011 en Colombia. *Ciencia Política*, 14, 140-193. <https://doi.org/10.15446/cp.v7n14>. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/41520/43134>.

CiberPlaneta. (2019). Semillero de Investigación 'Guaia Xique' [Entrevista de radio]. LaUD estereo. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://laud2.udistrital.edu.co/entrevista/semillero-de-investigacion-guaia-xique>.

Delory-Momberger, C. (2021). Sujeto, educación y narración: Hacia una antropología de los saberes del sujeto. Buenos Aires: Noveduc.

- (2017). Sentido y narratividad en la sociedad biográfica: Del individuo de experiencia al sujeto biográfico. *Revista Colombiana de Antropología*, 53(2), 265–281.
- (2009). Biografía y educación. Figuras del individuo-proyecto. CLACSO coediciones. Departamento de ciencias de la educación, Universidad de Buenos Aires.

Dewey, J. (1998). Democracia y educación. Una introducción a la filosofía de la educación. Ediciones Morata. Madrid.

Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En M. Foucault (Ed.), *Microfísica del poder* (pp. 155–161). Madrid: La Piqueta.

- (2002). *Diferencia y Repetición* (Trad. Delpy, M.). Amorrotu Ediciones. (Obra original publicada en 1968).
- & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Ediciones Coyoacán.

El Final de los tiempos 99.1 fm (s.f). El Final de los Tiempos es el nombre que se le dio a un famoso Espacio ... [Sección de información de grupo de Facebook]. tomado de: https://www.facebook.com/groups/ElFinaldelosTiempos99.1FM/?locale=es_LA

Fanon, F. (2009). Los condenados de la tierra (R. Blackburn, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1961).

Freire, P. (1997). Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa. México: Siglo XXI Editores.

Freud, S. (1973). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (Obras completas, Vol. XXII). Amorrortu Editores. (Obra original publicada en 1932)

Forigua Rojas, E. (2008). Guerras de hoy y de ayer: las guerras de Vietnam e Irak. Papel Político, 13(2). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.papo13-2.ghga>

Foucault, M. (1975). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Siglo XXI.

- (1984). Estética, ética y hermenéutica. (Trad. Aurelio Garzón del Camino). Paidós.
- (2002). La hermenéutica del sujeto: curso en el Collège de France, 1981-1982. Fondo de Cultura Económica.

Futbolred.com (30 de marzo de 2021). Ronaldo y su corte de pelo en 2002, una estrategia: 'Fue horrible'. Curiosidades del Fútbol.

Gadamer, H.-G. (1991). Verdad y método. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- (2000). La educación es Educarse (Trad. F. Pereña). Paidós.
- (2010). Verdad y Método II. Octava Edición (Trad. M. Olasagasti). Salamanca: Ediciones Sígueme.

García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo. México.

- (2004). Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Gedisa. Barcelona.

García Landa, J. A. (1998). Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción narrativa. Ediciones Universidad de Salamanca.

Giddens, A. (1984). La constitución de la sociedad: Bases para la teoría de la estructuración. Polity Press.

- (1991). Modernidad e individualismo: La autocomprensión de la sociedad moderna. Alianza.

- Giraldo Naranjo C. (2011). La formación de subjetividad en los espacios cotidianos. *Revista senderos pedagógicos*. Medellín. (2), 65-72.
- Gómez Vargas, J. (2024). *Tecnologías y subjetividad en la era moderna*. Universidad Nacional de Colombia.
- González-Calle, J. L., & Sánchez Contreras, C. A. (2023). Naturaleza y producción del espacio urbano en Latinoamérica: Una revisión Histórica del caso de Ibagué (Colombia). *Land*, 12(9), 1807, p. 3. <https://doi.org/10.3390/land12091807>.
- González Rey, F. (2013). La subjetividad en una perspectiva cultural-histórica: Avanzando sobre un legado inconcluso. *Areté: Revista de Filosofía*, 25(1), 23-40.
- Hall, S. (1997). La identidad cultural en la posmodernidad. En S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 9–40). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Fenomenología del espíritu* (W. Roces, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1807)
- Herbart, J. F. (1923). *Pedagogía general*. Traducción de Lorenzo Luzuriaga. Prólogo de José Ortega y Gasset. Madrid: Espasa Calpe.
- Heidegger, M. (2006). *Ser y tiempo* (J. E. Rivera, Trad.). Trotta. (Obra original publicada en 1927).
- Jaimes, Carolina (2024). ¿Qué significa la palabra “ñero”? Le contamos el origen y en qué tipo de conversaciones usarla. *Radioactiva.com*. Caracol Radio SA.
- Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia: Variaciones modernas sobre un tema universal*. Paidós. Buenos Aires.
- Jáuregui Sarmiento, D. (2019). ¿Por qué el anime es tan popular en Colombia? Señal Colombia. <https://www.senalcolombia.tv/cultura/anime-manga-otaku-japon-influencia>
- Lacan, J. (1966). *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LaVey, A. S. (2008). *La Biblia satánica*. Ediciones Martínez Roca.
- Lefebvre, H. (1991). *La producción del espacio* (E. Martínez, Trad. e introd.). Ediciones Capitán Swing.
- Leite, A., & Rivas, G. (2021). Una mirada rizomática de las narrativas. *Rutas de formación: Prácticas y experiencias*. 12, 14-26.

Maffesoli, M. (2004). Yo es otro. En M. C. Laverde Toscano, G. Daza Navarrete, & M. Zuleta Pardo (Eds.), *Debates sobre el sujeto* (pp. 21-30). Siglo del Hombre Editores.

Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili. Segunda edición.

Misischia, S. (2020). Formación y narrativa: Núcleos de sentido a partir del recorrido autobiográfico. *Márgenes, Revista de Educación de la Universidad de Málaga*, 1(3), 63-77. <https://doi.org/10.24310/mgnmar.v1i3.8355>

Muñoz-Tapia, S. (2021). *Mi sangre y mi familia: la construcción subjetiva de un rapero y la individualidad en las clases populares del Buenos Aires contemporáneo*. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Alberto Hurtado.

Ministerio de Educación Nacional. (2010). *Informe sobre educación pública en Colombia*. Recuperado de <https://www.mineduacion.gov.co/>

Neira Latorre, A. (2023). Multiplicidad y fragmentación corporal en la era digital: Relaciones cuerpo-sujeto-computadora en un mundo huérfano. *Universum*, 38(1), 103-118. <https://doi.org/10.4067/S0718-23762023000100103>

Parada Morales, David (2012a). Manga-anime: una expresión artística que subjetiva al Otaku. *Tesis Psicológica*. 7, 160-175.

Perea Restrepo, C. M. (2016). *Limpieza social. Una violencia mal nombrada*. Centro Nacional de Memoria Histórica. En: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/limpieza-social-una-violencia-mal-nombrada-879231/>

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión. (Traducción de Javier Ruiz Manjón).

Rego, T. C. (2022). Narrativas autobiográficas y la investigación de la constitución de subjetividad en la perspectiva vigotskiana. *Paidéia*, 32, e3224. <https://doi.org/10.1590/1982-4327e3224>.

Reguillo, R. (2000). *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles*. Norma.

Ricoeur, P. (2006), *La vida, un relato en busca de narrador*. *Ágora, papeles de Filosofía*. 25/2, 9-22.

- (2000). *La memoria, la historia y el olvido*, Bs. As., FCE.

- (1999). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- (1996). *Tiempo y narración III: El tiempo narrado* (C. Solís, Trad.). Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 1985)

Rueda Ortiz, R. (2014). (Trans)formación sociotécnica, subjetividad y política. *Pedagogía y Saberes*, (40).

Runge Peña, A. K (2015). *Hermenéutica y educación. Ensayos sobre experiencia, formación y subjetividad*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

- & Muñoz Gaviria, D. (2012). "Pedagogía y praxis educativa o educación. De nuevo: una diferencia necesaria". *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 8(2), 75-96.
- (2005). Mundo de la vida, espacios pedagógicos, espacios escolares y excentricidad humana: reflexiones antropológico-pedagógicas y socio-fenomenológicas. *Revista latinoamericana de ciencias sociales, Manizales*. 3, 2.

Strejilevich, N. (2006). *Una sola muerte numerosa*. Buenos Aires: Editorial Marea.

Valenzuela, J (2015), *Juvenicidio: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España* (pp. 15-58). NED; Biblioteca de infancia y juventud. En: https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=zh8ACwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=valenzuela%2Bjuvenicidio&ots=Cvy9lgIZDG&sig=VLltKn99XezA4rnggSKIKWe9yXY&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false.

Vélez, G., Álvarez-Buylla, E., & Piñeyro-Nelson, A. (2017). Riesgos potenciales de los cultivos transgénicos: una perspectiva agroecológica. *Revista Colombiana de Biotecnología*, 19(2), 7-16.

Vierhaus, R. (2002). *Formación. Separata, revista de educación y pedagogía*. XIV, 33. Edición original 1979, Traducción Juan Guillermo Gomez García.

Vilanou, C. (2001). De la Paideia a la Bildung: Hacia una pedagogía hermenéutica. *Revista Portuguesa de Educação*, 14(2), 0. Braga Portugal.

7.1 Canciones Referenciadas

Calle 13. (2010). Latinoamérica [Canción]. En Los de Atrás Vienen Conmigo. Sony Music.
Eskorbuto. (1983). Mucha policía, poca diversión [Canción]. En Zona Especial Norte [EP]. Spansuls Records.

Kohler, Lorna (s.f). En Espiral hacia el centro.

La Etnnia. (1995). Noicanicula [Canción]. En El Ataque del Metano (pista 5). Discos Fuentes.

Mora, C. (s.f.). Canela [Canción].

Noiseferatu, 2013, Noiseferatu. (2013). Hasta Luego [Canción]. En Noiseferatu. Spotify.

Las Hermanas Calle. (s.f.). La cuchilla [Canción].

Mata de Ají (2021). Nación Cumbia [Canción inédita registrada]. Registro Nacional de Derechos de Autor, Colombia.

- (2022^a). Puyaslam [Canción inédita registrada]. Registro Nacional de Derechos de Autor, Colombia.
- (2022^b) Café de la abuela [Canción inédita registrada]. Registro Nacional de Derechos de Autor, Colombia.

Nargaroht. (2001). The day Burzum killed Mayhem [Canción]. En Black metal ist krieg [Album]. No Colours Records.

Oropeza, O. (1963). Faltan cinco pa' las doce [Canción]. Interpretada por Néstor Zavarce.

Orquesta Los Éxitos. (1955). Navidad de los Pobres. En La Mejor Música de Diciembre, Vol. 2 [Canción]. Discos Fuentes.

Sosa, M (1971). Gracias a la vida [Canción].

XiloZibe, (2022). Sopa de mentiras [Canción]. La Jaula lo produce

- (2021). Vivencias de Ruedo [Canción]. Real Sound Estudios
- (2020^a). Mis razones [Canción inédita].
- (2020^b). Magia. [Canción] Real Sound Estudios
- (2020^c). 16 Líneas en Pandemia [Canción]. *Facebook*.

- (2018a). Psilocibe [Canción]. Por milecimas Records.
- (2018b). Con lo que me quedo [Canción]. La Jaula lo produce.
- (2015). Experiencias de un loco. [Canción]. Insomnio records.

8. ANEXOS

Entrevistas

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

Maestría en Educación.

Tesis: Experiencias de un loco: Formación subjetiva a través del relato autobiográfico

A continuación se presenta la transcripción de las entrevistas realizadas por mi, Sergio Bonilla, en el marco del proceso de desarrollo del relato autobiográfico, a través de las cuales se hizo un ejercicio de indagación y reconstrucción de fragmentos de la memoria individual y colectiva que me permite la aproximación a ciertas experiencias de vida en las que han participado otros, en este caso, las personas de mayor relevancia en el curso de mi vida y consecuente formación subjetiva, es por eso que entrevisté a mis padres Marco Bonilla y Martha Castillo, mi hermano Heidelberg Bonilla, dos colegas y amigos, Jenny Matíz y Edward Villamil, y a Luisa Ramírez, quien ha sido mi compañera sentimental y de cocreación musical de los últimos cinco años relatados.

Las entrevistas se desarrollan bajo un formato semiestructurado, caracterizado por ser un método que "permite explorar temas específicos al tiempo que deja espacio para que los entrevistados se expresen libremente y reflexionen sobre sus experiencias" (Rubin & Rubin, 2012, p. 36). Este enfoque brinda la flexibilidad necesaria para indagar en las vivencias significativas de Luisa y conectar su relato con las prácticas artísticas y culturales que han marcado su vida y la de Sergio. Dado el carácter informal y dinámico de las conversaciones, en algunas de ellas, por pequeños momentos, se presentan interrupciones espontáneas propias del entorno en el que tuvo lugar el diálogo. Estas se han mantenido en la transcripción para preservar la autenticidad del intercambio y reflejar el contexto natural del diálogo. La entrevista se convierte, entonces, en un testimonio invaluable para comprender los procesos de formación subjetiva desde una mirada relacional, en la que el otro cumple un rol fundamental en el devenir del sujeto.

7.1. Entrevista a Marco Fidel Bonilla (25 de septiembre de 2024)

Marco Fidel Bonilla es mi padre y constituye una figura clave en mi formación subjetiva. Su importancia en este estudio radica en su papel como una influencia directa en la construcción de mis valores, aprendizajes y perspectivas de vida. A través de su voz, no solo puedo reconstruir parte de mi historia familiar, sino también entender las dinámicas sociales, culturales y políticas que han moldeado mi contexto personal y familiar.

Los relatos de mi padre me han permitido explorar temas fundamentales como la violencia estructural, las tradiciones culturales, las prácticas populares y los procesos de resiliencia que hemos experimentado como familia en Colombia. Su voz aporta una memoria histórica y cultural esencial para reflexionar sobre las raíces de mi identidad y las experiencias que han dado forma a mi visión educativa y personal. Además, sus narrativas conectan mis vivencias individuales con problemáticas sociales más amplias, lo que sitúa su testimonio en un contexto histórico y social específico.

Por todo esto, la voz de mi padre es esencial no solo como complemento de mi relato autobiográfico, sino también como un eje que permite entrelazar mi experiencia personal con las realidades sociales que han influido en los procesos de subjetivación que exploro en este estudio.

Entrevistador: Padre gracias por atender a mi entrevista, habíamos empezado a hablar de su infancia, usted me comentaba que fue dura y violenta, ¿puede retomar?

Marco Bonilla: Sí, Lo colgaban de una viga o algo y le daban juete por comerse un pan de más, o un pedazo de cualquier cosa, tenía que ser como las matemáticas, exacto. Entonces hacían casar a las chinas, estaban, como esta china de aquí, a hablar conmigo y la hacían casar, y la China tiene 12 años y yo tengo 69 ya. ¿eso tiene justicia? Eso no tiene justicia. A mi mamá la encontraron hablando con Abdón Vargas, que era un hijo de p*** m***** que, hasta asesino era. Y la hicieron casar con el tipo, mi abuela, por verla hablando con eso. Pues ahí llevó del bulto esa mujer, y tuvo que volarse para fin dejar de llevar de bulto. Se tuvo que volar anteriormente eran más ignorantes todavía. Y esa era la gente que sucedió a los de la colonia.

Entrevistador: Sí, sí. O sea, eran puras prácticas de la colonia.

Marco Bonilla: lo que trajeron los españoles, que también de allá no vinieron, sino p**** maricas y ladrones, porque aquí no se venía aventurar cualquiera. Y allá llegaban a la cárcel y les decían, "Si quieren libertad se van para América, para para indias.

Para las Indias, españolas. Se venían para acá. Entonces aquí llegaron p**** ladrones y maricas. Eso fue lo que conseguimos nosotros de allá de España al mando de un, de un duro. Porque si la ponían al mando de un general o de un coronel, de un titulado que era el digamos el ¿cómo es que llaman? En un barco como llaman la tripulación. La tripulación era toda organizada, era gente estudio, pero los pasajeros, los que venían para acabar a colonizar que eran expresidarios, p****, maricas. Eso fue lo que nos mandaron y venían a robarse el oro de acá. Pues bueno, posteriormente a eso ya se organizó la libertad. Entonces quedaron con la disciplina de españoles, aunque nos revolvieran, Indios, españoles, indios, españoles. Y sí señor, mi mamá me contaba que en la época de mi abuelo los colgaban de una viga por tu comerse una mogolla de más. Y los chinitos a los 4 años los sacaban de cuidar las vacas. Por supuesto que la ignorancia era tremenda porque lo metían a la escuela, aprendían a leer, ya listo, ya está listo. Tenía me acuerdo, yo me acuerdo, que me decían que tenía que ponerme pilas, a aprender las cuatro operaciones y a trabajar. Y las cuatro operaciones, ¿cuáles eran? Suma, Resta, multiplicación y división que para que contar la plata y sí, efectivamente yo llegué a quinto primaria, yo me acuerdo que yo saqué cupo para el camilo torres, pero en San Fernando, entonces tocaba pagar bus y almuerzo si quería estudiar, ¿y mi mamá con qué? pues ahí se quedó el marica sin estudio, y después ya la vi, bajando un bulto, y yo le dije mamá venga écheme el bulto que yo creo que puedo, tenía 13 años, pues las piernitas me hacían así pero pues temblando las piernas me temblaban como ahora, y bajé el primer bulto: p***, me quedé zorrero para toda la vida, hasta que vendieron la zorra, y me dejaron en la inmundia a mí, me decían que tenía que buscar trabajo para ayudarles porque ¿yo que me iba a poner a estudiar?. Porque cuando saqué el cupo en el SENA, mi mamá duró unos días sin darme de comer, ni un tinto me daba, me lo daban unas chinas en el SENA porque, por ahí me iba bien con las chinas, se portaban bien conmigo y entonces entre todas hacían vaca y me gastaban el tinto. Y muchas veces pasé con el solo tinto mientras ya pasó que en Santa Isabel se fue a vender envueltos mi mamá y una señora le dio, "¿Usted cómo va a hacer eso?" El chino está bregando estudiar y le puede ayudar, le puede servir más tarde, y más en el SENA que le enseñan a trabajar, entonces ya empezó a darme de comer, pero si no fuera por esa señora, paila, no había nada. Yo mientras tanto ahí las chinas me daban allá, hacían la vaca y me conseguían la Almito en cena, porque en el cena vendían almuerzos me acuerdo que eran algo el almuercito en el SENA vendían almuerzos, por decir algo en la calle vale 12,000 allá valía 6,000 y daban una vaina que llamaban pica y él se trataba de una mogolla y algo de beber y con eso me tocaba pasar mientras tanto. ¿Por qué? Porque ellos tenían la política que uno aprendía a leer y tenía que ir trabajar y es más, uno tenía que trabajar para los papás, no era para uno, uno no tenía derecho sino de pronto a comprarse unos calzoncillos y eso a veces ni siquiera eso. Todo era por los papás y los papás cul**ban como un hijo de p*** hagan chinos para que los mantuvieran, y el mayor era el que llevaba del bulto siempre el mayor, y a mí me tocó el mayor. Tenían un poco de maricadas: que el zurdo era hijo del diablo porque eso lo dice en la Santa Madre Iglesia, y ellos dependían de la Santa Madre Iglesia. hijuep***** curas que son más corrompidos que uno, porque yo hasta el día de hoy, y yo quiero que cuando yo me muera no me vayan a mí a llevar a una iglesia. Esa maricada no. A mí nunca me han gustado esos p**** curas. Una iglesia que es basada en sangre y muerte, porque así fue que la fundaron a sangre y muerte, o sea, obligando a la gente a convertirse. Entonces, las bases de esa iglesia son la sangre y la muerte de los antiguos; ¿Y qué tiene santo eso? Nada. Eso para para uno que es ignorante y que cree lo que le dicen, que le echen cuentos. Pero para el que ha estudiado, que ha leído, que se ha tomado... yo no tuve mucho estudio, pero me tomé la molestia de coger los libros y leerlos, y aprendí. Entonces ellos tenían montada la comida y al que no les marchara le daban juete con un hijueputa cuero de siete puntas de siete cuerdas. Si ha visto mi bastón, ha visto cuerdas de cuero de esas, de esas tenía siete. Eso cuenta, contaban y lo amarraban y les daban. Entonces nosotros ya vemos una generación un poco más avanzada. Ya llegó la época yo yó yéyé, cobó. Entonces ya las chinas utilizaban la falda más arriba, la minifalda, ya le mostraban a uno las piernas y los calzones. Ya apareció la época del hipismo y ser hipie era vivir chévere y ser libre. Es verdad. Y fumaban marihuana como un hijuep****. Bueno, muy bien que fumaran marihuana, porque hacía menos daño que el trago. Los viejos tomaban trago y se tomaban dos totumadas de guarapo, y se volvían locos los hij****; cogían las mujeres y barrían el piso con ellas. De eso heredé yo la costumbre, porque yo me acuerdo que mi padastro le envolvía el pelo así a mi mamá y barría el piso con ella. Porque llegaba borracho el hijue** a cascarle. Yo no lo hice porque por hacerlo así, simplemente no. Yo era porque peleaba, porque peleábamos. Entonces ya yo como que, la ignorancia es el peor recurso, el recurso de los ignorantes. Entonces yo actuaba así, pero de todas maneras porque había visto que eso lo hacían, porque Mi tío Marco... me voy una vez al campo y allá, se emborrachó, jartando guarapo, pues fue y cogió a esa mujer a darle en la mula, sin estarle haciendo nada en la

vida. Y mi tío, mi abuelo Germán ¿no mató una mujer a golpes, las manos que le daba que se murió? Hasta viva la enterraron. Eso supe a lo último.

Entrevistador: Ah. O sea, como catatonia se llama.

Marco Bonilla: Sí, le dio una catalepsia. Catalepsia. Entonces, y la última mató dos mujeres. La última le aguantó tanto, tanto palo, y tanta cosa que esa fue la que lo enterró. Esa fue la enterradora. Pero, o sea, mató dos mujeres y la tercera ya lo enterró. El papá es mi abuela. El papá de mi abuela. El papá de mi mamá. Sí. El que la obligó a casar con un hijo de p*** bandido. Porque eso el papá de Anito, así como la hija. Es un hijo de p**** bandidos. Porque esa cuando eso, bueno, hay que perdonar también a la verdad porque el papá... le había dejado una herencia y quién sabe quién hijuep*** la cogió porque eh juraba que ella juraba y mordía tierra, de me cuentan que mi mamá había cogido esa herencia y mentira ella no cogió esa herencia lo que ella cogió fue lo que me abuelo lejos entonces yo creo que ya pensando en que mi mamá había cogido la herencia ella también tiró a coger lo suyo entonces hay que perdonarla por que no sabía. ¿Qué culpa tiene ella también? Si así tenía doble resentimiento. Tenía el resentimiento de que la mamá la había dejado en manos de los abuelos y tenía el resentimiento que el papá había dejado una herencia que quién sabe qué se hizo, Entonces...bueno, también hay que perdonar, pero el papá si era un bandido, que yo sepa era un bandido. El hijo p*** era hasta asesino. había matado ya. El hermano de mi abuelo hermano le llamaban la ley bonilla, porque les avisaba dos tres veces, les avisaba, al tercero los mataba. Los mataba y era un espadachín bravo, porque cuentan la historia y contaban que una vez se agarró con un tolimense a machete y duraron una hora, y el otro se descuidó y le bajó la cabeza, por un descuido, le bajo la cabeza y eso mismo decía Felipe Bonilla. Dijo fue que se me descuidó.

Entrevistador: ¿Qué sabe la relación, digamos, de ese tipo de violencias y pues digamos la violencia colombiana, el tema de la guerra entre liberales y conservadores?

Marco Bonilla: Mucho. Resulta que antes de ya existía la vaina entre liberales y conservadores, pero no se querían, tampoco se mataban. Cuando mataron a Gaitán, empezaron a matarse y entonces había pueblos liberales y pueblos conservadores y se ponían de acuerdo para matarse. Eran tan brutos que se ponían cita para matarse. Pero, ¿qué podemos esperar si las guerras antiguas está un ejército aquí y otro acá, mirándose de frente para matarse. Esa tradición era esa misma tradición era la misma eso pasó entonces fueron muchos los muertos tanto de un lado como del otro hijue*** curas tuvieron mucho que ver en eso, porque en Antioquia, por ejemplo, me contaba un amigo que había un cura que pagaba por orejas entonces el hijo de p*** promovía la muerte. Eso me contaba, él tuvo que salir huyendo de ese pueblo. Claro. Era un amigo de años. El hombre tenía una tendencia a la izquierda impresionante. Y yo como siempre tuve la virtud de hablar con la gente, no importaba quién fuera. Entonces eso me contaba

Entrevistador: Felipe Bonilla ¿de dónde traería esa tendencia?

Marco Bonilla: Lo que pasa es una cosa, cuando eso de la violencia, empezaron a competir liberales y conservadores, primero a competir, después ya se fueron a que peleaban inclusive por eso, como pelear hoy por los equipos, así, exactamente así. Entonces yo me imagino porque no lo sé, me imagino que el papá de ellos era violento. Entonces ese cuento, marica, yo no lo puedo entender. Que dicen que el Apocalipsis, que todo, yo no lo juzgo, pero no lo podido entender porque es que la vida siempre fue dura, fue más dura cuando el rey Salomón, con toda su opulencia en ese tiempo no había celular, entonces hoy vivimos mejor que el rey Salomón en ese tiempo no había tantas libertades. Vivimos mejor que el rey Salomón entonces antes fue más dura la vida que ahora y yo pues, dio la desgracia que me tocó ser de una generación posterior a la violencia. y heredé parte de la violencia porque, mi mamá mi mamá siempre temía que yo la cagara porque, dicen todos dicen, que el más parecido al tío Felipe era yo; chiquito y escandaloso, porque a más de uno le di en la mula, pero eran cosas, digamos, por defenderse uno, no era por montarlo. En cambio, ellos tenían la vaina que la montaban porque eran por decir yo soy conservador y usted liberal, se la montaba por eso y viceversa

Entrevistador: y resultaban yéndose a...

Marco Bonilla: Resultaban yéndose a las manos y entonces esa razón como en ese tiempo no había tanta arma de fuego, lo que más manejaban era el machete. Aquí en Colombia se heredó eso, porque en Europa era el sable, aquí ya se va porque el machete es una herramienta de trabajo. Entonces todos tenían machete. Aprendieron a manejarlo para mal y para bien, porque el mismo machete que utilizaban para cortar caña, lo utilizaban para pelear. Entonces aprendieron a manejarlo. El que mejor lo manejara mejor le iba, esa era la vaina. Y a mi tío Felipe le tenían, según tengo entendido, miedo, porque una vez que a un tipo se la montaba a mi abuelo hermano y mi tío Felipe le había dicho que no la montara porque no respondía, ya le había advertido varias veces y resulta que esa noche, ese día, llegó mi tío Felipe donde mi abuelo, a mí me contaron la historia, no lo vi y llegó para el zarzo a dormirse y estaba durmiendo en el zarzo cuando llegó el tipo a montársela a mi abuela. El otro ni sabía que estaba ahí, ni sabía que estaba. Cuando lo vieron caer de allá, del zarzo que es más alto que este techo porque yo sí lo conocí, eso era alto y el tipo disque cayó y con la penilla le voló la cabeza de una vez. Ya le había

advertido y las tres veces le había advertido y no lo buscaba la ley, sino esperaban porque ya Sabían que él arreglaba sus cosas y se presentaba. Aquí estoy porque yo fui el que mató a fulano de tal.

Cuando me tocó a mí ya no era machete, ya era cuchillo. Porque yo cargué cuchillo como a los 30 años. Yo cargaba cuchillo. Yo peleé en el cuchillo, en el Restrepo cuchillo con zapateros. Nos íbamos, nos poníamos de acuerdo y nos íbamos para el parque de Lo Loya a pelear. Llegado que estaba dispuesto a matarse. A mí me tocó porque, eh, en la patería en esa época cuando yo, a mí me tocó la patería me tocó justamente una época en que había muchos migrantes. Entonces aquí encontraba gente de Antioquia, del Tolima, de no sé de dónde, de diferentes partes, y cada cual traía sus mañas. A mí me tocó, por ejemplo, una vez trompear con un antioqueño que según él era canero, que porque había estado en la cárcel y me la iba a montar a mí. Le dije: "¿Usted me la va a montar a mí porque es canero? Vamos a ver si es verdad." Nos vemos, y el hijo de p*** nunca llegó. Se le dijo así. Sé porque le dijeron: "No se meta con Bonilla. Él es tranquilo, pero es muy atravesado." Y el hijo de p*** no llegó allá. A mí me tenía miedo. Yo más de uno paré que eran, según tengo entendido, que eran los duros, pero conmigo no se metían. Me la rogaban porque yo estaba dispuesto a lo que fuera, mientras ellos pensaban un poquito que yo era muy ignorante porque la cultura mía era la misma de la anterior, o sea, lo que me enseñaron los viejos, eso era yo. Y era muy atravesado. Ya cuando el tiempo cambié, estudié, vi cosas, y la vida en sí misma cambió y yo me fui moviendo con la generación posterior. Me fui moviendo, me fui moviendo, o sea, no me quedé ahí. Como hay muchos viejos que se agarran guapos. Entran en un p*** de papá. No, yo me voy moviendo. Yo me voy moviendo con las nuevas generaciones.

Cuando volví a la zapatería ya era muy diferente porque no había viejos y los que estuvieron conmigo desaparecieron por la situación, tal vez cuando se puso tan mala la patería, o quién sabe, o hicieron otra cosa. Entonces los nuevos zapateros que encontré eran ya estudiantes, muchachos que habían estudiado, tenían el bachillerato, tenían cultura muy diferente, lo trataban a uno con respeto. Entonces el que me brindaba respeto, yo lo respetaba también. Muchachos que me ayudaban muchas veces. Yo estuve en el taller donde había cuatro cortadores y los tres eran muchachos del día, yo, y nos tocaba salir los sábados a las 1 o 2 de la tarde. "Venga, cucho, que le llevamos." Eso no se veía. Anteriormente, cuando entré en la patería no se veía, pero ya había cambiado la cosa. Ya era más educador y todo para todo. En cambio, la primera generación nos tratábamos a madrazo limpio. A mí nunca me gustó el madrazo porque eso me enseñaron a mí, que un madrazo era el respeto más terrible. Yo llegué a Cali y eso allá de p***. Venga, y le decían a uno con cariño: "hijo de p***," y aquí era peor. Pero me retiré de la patería cuando monté el taller y cuando volví ya habían pasado como casi 30 años. Diferente la cultura y la gente. Entonces ya encontraba uno gente en la patería hasta que se acabó, porque hoy por hoy ya consigo un trabajo para tres meses no más y ya no le quieren pagar liquidación como en la época anterior, sino que le pagan a uno al día. Entonces cambió mucho la parte, la estructura, el trabajo cambió, el personal cambió, todo cambió. Eso fue una cosa de locos.

Entrevistador: Y cuénteme un poquito lo que me contaba de estos barrios, de por acá cuando su merced llegó.

Marco Bonilla: Estos barrios fueron fundados por campesinos que migraban aquí a Bogotá y compraban un lotecito por aquí porque era barato. Era barato es un decir. Por ejemplo, el lote que compró mi mamá valió 11,000 pesos y les daban la oportunidad de pagar las cuotas, entonces podían comprarse por campesinos. Y fue pasando la vida y la generación siguiente, por falta de oportunidad y de estudio, se volvieron ladrones. Muchos de ellos, lo que está pasando en Ciudad Bolívar. ¿Y para qué? Para defenderse, para buscar la forma de ganar un poquito de plata. Porque, ¿qué pasa hoy? Uno tiene que, para que lo respeten a uno, andar con unos tenis, aunque sea de unos 60,000 pesos. Porque si usted anda con unos de 15,000, pobrecito. Entonces, los muchachos para conseguir la plata se volvieron ladrones. Llegó la marihuana porque se terminó la guerra en Vietnam. Llegaron un poco de gringos a Estados Unidos y de ahí pasaron a México y de México, como copiamos mucho de la cultura mexicana, pasaron acá. Entonces empezó a llegar la marihuana y los vicios, todos los vicios. Sí. Y ellos eran los que les gustaba y se acuerdan. Ellos fueron los que de alguna manera estigmatizaron la marihuana. ¿Por qué? Porque estaba primero entre los "pájaros." Los "pájaros" eran tipos pagados por el gobierno para matar, lo que llaman "tiras." Mataban a los conservadores. No, miento, mataban a los liberales porque el Partido Liberal es como el movimiento este de Unión Patriótica. Sí. Entonces los "pájaros" fumaban marihuana. De los "pájaros" pasó a otros muchachos, y de ahí se volvió un relajo porque llegaban muchachos que mantenían calle. Entonces de estos barrios salían para La Modelo, para La Estrella, para La Picota, mientras que de otros barrios salían doctores, abogados. Por ejemplo, en barrios como Chicó, Chapinero, la gente ya tenía un nivel cultural mayor, pero el nivel cultural de esto era totalmente diferente. ¿Por qué? Porque los campesinos llegaron con la idea de que uno tenía que aprender a leer e irse a trabajar, pero entonces no había trabajo. O estaba muy mal pago o los trataban muy mal. Entonces los muchachos preferían robar. Y, ¿cómo los culpa uno?

Entrevistador: Y cuando su papá llegó aquí a esta zona, ¿cuántos años tenía?

Marco Bonilla: Más o menos unos 11 años. El agua se conseguía en pilas. Entonces uno le ponía a un palo una rueda, y una cruceta aquí como una cruz y la cargaba así aquí en el hombro. La punta que sobraba, la cruz era la cabeza y dirigía la carreta y un gancho para colgar el agua. Cogían una caneca de agua y la llevaba así. En estos barrios, donde nosotros vivíamos había dos pilas. Nos tocaba ir a hacer la fila y todo el día m****, porque era un cagadero. Porque la m**** la

ponían en zanjás y la tapaban con la tierra de todas las casas. Entonces olía m**** todo el barrio, era un cagadero. Y uno generalmente las papilas gustativas se acostumbran. Uno ya no tomaba el olor, solo cuando llegaba por primera vez, mientras se acostumbraba a la m****. ¿Y por qué diablos vinieron a comprar aquí? Hoy por hoy está cerca al centro, ya están los vicios puestos, ha cambiado todo, pero en ese tiempo habrían podido comprar algo mejor, yo creo, porque uno no propone y uno hace las cosas. Mire, no fue tan difícil comprar esta casa para mí y seguro para ellos tampoco, porque todo es relativo en la época en que ellos vivían. La vida era más barata, un poquito más barata. Yo me acuerdo que compraba dulces de centavos, pero el sueldo era más o menos parecido. Creo que ahora ganan menos. El poder adquisitivo es menor al de esa época.

Entrevistador: Era como la mentalidad...

Bonilla: Sí, era la mentalidad, buscando el campo.

Entrevistador: Ah, ok. Buscando volver al campo de alguna manera.

Marco Bonilla: Pero no volver al campo, campo, sino aquí en la ciudad. Sí, eso fue lo que pasó. Entonces, por eso vinieron a lo uno, por eso lo otro, por la hijuemadre compinchería, porque es que algunos de los primeros campesinos compraron por acá y ese jaló a los demás. Eso es lo que pasó. Yo me acuerdo que él vivía con amigos de no sé qué amigos y amigos de jarta, porque eso todos jartaban parejo, pero era la cultura. Entonces, en ciencia me pongo a mirar y es que vivir duele, y sobre todo en la época mía porque uno para vivir briega mucho y ellos como escape resultaban tomando. Y el que sabía tomar, pero el que no sabía, como el Boyaco, o el santandereano... Bueno, más el Boyaco que el santandereano, golpes a la mujer. Si la mujer era de arranque, venga pa'ca, se cogían, se daban los dos duro, pero si era una pendeja... Y eso pasaba. Entonces por eso, lo que digo, llegamos a estos barrios.

Entrevistador: ¿Y acá había hartos santandereanos?

Marco Bonilla: La mayoría Boyaco. La mayoría. La mayoría, usted se pone a ver cuál es la vida de toda esta gente y siempre encuentra una raíz, un boyaco. Aquí a la otra cuadra hay uno que es Suárez, viene siendo como tío o primo mío porque tiene 80 años y, según hablamos, es del mismo pueblo, de la misma vereda.

Entrevistador: ¿Y de nosotros qué raíces boyacenses tenemos?

Bonilla: Suárez. Los Suárez. Suárez Bonilla. Suárez Bonilla. Sí. Bonilla por parte de mi madre y Suárez por parte del que supuestamente culé a mi mamá y me dio a mí. Porque yo sí he maldecido el día que se conocieron, el día que cul**ron, y el día que nací. Los he maldecido porque, honestamente, en mi vida... que estaba joven y no me daba cuenta, por la ignorancia y todo, no me daba cuenta cómo eran las cosas. Hice mal las cosas, pero la vida yo mismo, yo mismo, yo me laqueé eso. No tengo que echarle la culpa a nadie. Pues mi madre era una ignorante, pero si yo busco la manera de vivir mejor, tal vez puedo lograr vivir mejor. Si la mejoré en comparación a la generación de ellos, la mejoré. Y la prueba es que hoy no soy un viejo decrepito tomando guarapo, encima multi papá. Porque los viejos ya no pagan para tomar cerveza. Les toca coger alcohol y echarle agua. Alcohol etílico. Le echan agua sin chamber y no se jartan. Aquí, por aquí hay unos cuatro así y uno arriba los veo. Entonces, uno de los negocios de ahí, seguro que le llegan por la economía.

Entrevistador: Claro.

Bonilla: Por la economía. Entonces sí cambié la vida. Cuando entré al SENA, la cambié porque siempre, así fuera zapatero, era mejor que trabajar en la plaza. En ese entonces, como yo trabajaba, porque si yo hubiera sido un negociante, me habría ido bien. Pero no, yo era un simple carguero.

Entrevistador: Claro.

Bonilla: Entonces yo cambié la vida. Y hoy por hoy no soy un viejo decrepito porque he hecho esto, mi hermano me tiene vivo porque me cogí el empeño. Estudié el arte, materiales, leí libros, cambié, terminé el bachillerato. He cambiado mucho. Yo le he cambiado mucho. Pero le voy a decir, mejores cambios no habría podido ver, sólo que no pensé en la vida en sí. Si uno pone a mirar las canciones, le dicen a uno cómo es la vida. Hay una canción que dice: "Si libre fueras, sería distinto para querernos." Hombre, la canción le está diciendo que no se meta con la mujer de otro. Y así, todas las canciones hablan de historias, historias personales. Y uno se pone a observar la canción, hombre, le están enseñando, pero uno no, uno se ponía a cantar como una hueva sin saber lo que estaba cantando.

Entrevistador: ¿Y mira el mensaje?

Bonilla: Sí. Entonces no. Hay muchas cosas que ya hoy por hoy las he podido ver.

Entrevistador: Va. Y yo me acuerdo que cuando yo era pequeño, me acuerdo que este barrio o esta zona era bien violenta, o sea, que amanecía por ahí, al menos al mes, un morraco.

Bonilla: Claro, porque había limpieza social. Recuerda, el paisa, allá en el barrio.

Entrevistador: Sí.

Bonilla: A veces no lo mataban.

Entrevistador: Sí.

Bonilla: ¿Y quién lo mató? Dos tiras. Sí, un solo tiro en la cabeza. Y bien eran dos tipos. Y eran dos tiras. Y luego se esperaban a irse corriendo para donde estaban los que andaban con él porque, sí.

Entrevistador: Hermano, Javier se llama el hermano.

Bonilla: Sí. Entonces eso pasaba en toda parte.

Entrevistador: ¿Y era más fuerte para cuando, digamos, usted vivió acá?

Bonilla: Mucho más. Claro. Mucho más. Aquí en el barrio cuentan la historia, que el que le digo, Suárez, que vivía allá, se juntaba con otros cuatro y mataban chinos. ¿Cuáles chinos? Los que estaban poniéndole problema a la gente, como el paisa, que robaban a la gente misma. Entonces aquí hubo una limpieza social, verracamente. Y eran, según cuentan, unos cuatro que ponían ruanas y sombrero, así, agachado. Y claro, el tipo tiene 80 años, ese tuvo que haber sido hasta son gente que no le... y no es pecado porque eso limpia la tierra. ¿Quién? Los muchachos esos. Ya ellos ya acostumbraron a esa vida.

Entrevistador: ¿Y ese es el destino?

Bonilla: Y no es culpa de ellos. No es culpa de ellos. Porque uno se acostumbra de pequeño a algo y toda la vida lo dice, y la misma Biblia lo dice: "Educad al hijo en su camino y, aunque esté viejo, no se apartará de él." Entonces, esos muchachos no cambian. Entonces eso limpia la tierra. Eso limpia la tierra porque ellos ya, ¿qué? Ya no tienen arreglo. A un hermano mátalo, no le dieron dos papas en la cabeza. ¿Y quién era? El tipo era un ladrón matón. Porque cuando mataron a Fernando, a mi cuñado, a Heider. A él finalmente lo mataron. Le dieron dos pepazos en la cabeza.

Entrevistador: ¿En qué parte?

Bonilla: En qué barrio. Santa Lucía que vivía el tipo. Eso por allá es cosa seria.

Entrevistador: ¿Y de cuántos años mataron a Heider?

Bonilla: Yo creo que el tipo tenía unos 30 años, más o menos.

Entrevistador: ¿Y él fue el que mató a Fernando?

Bonilla: Fue también a la, ¿cierto? Y me dice ese que me tenía favor donde me veía, porque yo no lo vi. Dice que pagaba para esconderse a peso o se volaba. Porque yo una vez le dije a él, él estaba buscando a Fernando, yo le dije que si se metía con mi hermana, se metía conmigo y que me las tenía que pagar. Y el huevón se metió con mi hermana siempre, pero porque mi hermana también fue la culpable. Entonces él sabía que tenía su pecado y él sabía con quién se metía porque ese sí me conoció a mí. Ese sí me conoció a mí. Porque él fue hijo de zapatero y era zapatero. Entonces él sabía quién era yo. Y el tipo dice que pagaba, que pagaba cuando veía, porque nunca se me volvió a ver. Y yo, ya no le iba a poner problema porque esa muerte de Fernando, honestamente, la buscó. Si él me hacía a mí cargada a la primera, yo lo quiebro porque se la hizo dos veces. O sea, el tipo le perdonó una y otra vez y se mete con la mujer, pues se busca una muerte pendeja.

Entrevistador: Entonces, ¿la cosa fue como que se estaban metiendo con la misma?

Bonilla: Sí, es que era la esposa ya de Jaer.

Entrevistador: Ah, era la esposa de Jaer.

Bonilla: Sí, ya se había casado con ella. Fernando tuvo cuento primero con ella, la vio casarse con Hyber, y la dejó. Y después sintió que tenía que llegarse esa mujer, pero no podía. Una vez llegó a Alemania, el tipo estaba poniendo allá, o sea, que Hyber estaba en Alemania, pero no estudiando, sino robando.

Entrevistador: ¿Robando?

Bonilla: Sí, robando. Se fue y llegó con plata. El tipo le compró una casa y todo a la mujer, volvió, se la llevó y todo. Bueno, pasó así. El tipo se enteró que había cuento. Pero sí, nosotros estuvimos andando una noche, toda la noche estuvimos andando, y esa noche no llegó a la casa porque andábamos con un grupo peligroso porque todos eran bravitos. Entonces, llegábamos a los cafés y ya nos conocían. Y bueno, estuve rondando ahí. El tipo se le rebajó y otra vez vuelve con ella. Este hijo de p*** otra vez vuelve con ella. Cuando el otro lo ve, vuelve otra vez ahí mismo a buscarla. Yo no busco una mujer así.

Entrevistador: Claro.

Bonilla: No, repito, y mucho menos con la mujer de otro. Después de tener a Dios, volvió otra vez y los encontró. Yo digo, tal vez hablo mal, pero mi pensamiento es así. En esa época, como era yo, en la primera lo quiebro, lo hago o lo hago quebrar, pero yo no me quedo así. Pero ese sí, él sí aguantó porque eran hasta amigos y todo. Se volvió amistad y todo se volvió a arreglar, todos quedamos bien. Y se va el otro para Alemania y, otra vez, Fernando se metió con ella y dejó tirada a mi hermana en la inmundia, porque la dejó. Ella había comprado un lote, y el hijo de p*** lo vendió y se tiró la plata porque cuando montó un taller, yo le dije: “Cómo voy a casar la plata”. Lo vi mal, y mi hermana también. El hijo de p*** la dejó con la chinita tirada. Mi hermana llegó y me contó. Le dije: “Yo le enseño a trabajar y le ayudo a conseguir trabajo”. Y la enseñé y le ayudé. Pero eso está mal hecho.

Entrevistador: Entonces, ¿fue una muerte buscada?

Bonilla: Sí, fue una muerte p*** que se buscó. Cuando volvió, se enteró de la vuelta y lo mató. Ya no la apertó. Pasó el tiempo, él se apartó, esa mujer se volvió angélica. Ya se había quitado ese problema de encima. Tal vez, es posible que el tipo había quitado el problema, pero el otro ya lo tenía aquí, en tercera idea, que no lo rebajó. Para entonces, yo ya no andaba con ellos, ya estaban separados. Entonces ya no había ida ni venida.

Entrevistador: ¿Lo mandó matar?

Bonilla: Sí, lo mandó matar porque dicen que el tipo estaba a media cuadra y lo mató un policía o alguien así, que también ya murió. Eso fue lo que pasó. Yo iba donde el hermano de Rafael, y el tipo que estaba allá siempre salía desde la casa tocando las paredes porque pensaba que yo iba armado. Pero no, mentira, yo nunca pensé en eso. Desde el día que mataron a Fernando, esa muerte se buscó antes.

Entrevistador: ¿Y usted qué sabe de los negocios de Hyber siendo ladrón internacional?

Marco Bonilla: Era apartamentero. Él era apartamentero en Alemania.

Entrevistador: ¿Y aquí también?

Marco Bonilla: Aquí también lo fue. Tenía antecedentes porque estuvo en La Modelo y creo que también estuvo en La Picota.

Entrevistador: ¿Era hermano menor o mayor de Marta?

Marco Bonilla: Mayor, porque toda la camada materna es la menor.

Entrevistador: Hm. ¿Y qué más puede contarme de él?

Marco Bonilla: Bueno, él también tuvo un papá irresponsable, un hijo de p****. Era de los años 30 y pico o 20 y pico, algo así, me parece que 32. Yo lo quise mucho porque era tímido, pero mirándolo bien, él mismo contaba unas historias que no tenían sentido. Tuvo una hija y se consiguió una moza. Sacaba la plata para la moza, eso no le faltaba. Cuando murió Amelia, la mamá de Marta, se iba a ir por ella y le hizo así porque se le voló. Fue a buscarla y ya no la encontró. Tan pronto es que la llamó y le dio: "Amelia murió". Entonces, ya sabía que pensaba mal. Era joven, y la vieja se le voló. Eso le causó una decepción tan hijuep**** que le arrancó hasta los pelos del c****. Claro, porque no le dio estudio a la hija ni le dio buena vida a la mujer.

Entrevistador: Por eso. Y a saber qué más habrá pasado. ¿Usted sabe dónde quedó la casa que le compró Jaider?

Marco Bonilla: No, no sé. Nunca volví a saber de ella desde que murió. Creo que esa es otra que, donde se ve, se esconde por pena porque fue muy amiga mía. Mejor dicho, estuve a esto de meterme con ella, sino que en ese tiempo pensé en mi hogar porque yo, mal que bien, ya estaba casado. Cuando tenía a John, que aún no estaba, pensé en la Gardena. Más tarde, la hermana también se enamoró de mí y me lo dijo. Tuve la oportunidad de dejar todo por ella, pero sinceramente, cuando decidí cambiar de mujer era porque ya veía que no había futuro. Nunca lograba tomar las riendas de la casa prefabricada, porque todo lo quería manejar su mamá. Yo pensé: "¿Qué me espera en la vejez? ¿Quedar así?" Pero también pensé que al vivir con Marta las cosas iban a cambiar. Qué va. Tenía muy malos principios, y la verdad es que las cosas no se dieron.

Entrevistador: ¿Su merced se acuerda una vez que íbamos para donde la tía Chavela y en ese callejón nos atracaron con cuchillo?

Marco Bonilla: Ah, sí, claro que me acuerdo. Eso sí me dolió, porque para ese tiempo yo ya había bajado la cabeza un poco, ya estaba metido en la metafísica. Entonces, mi cultura había cambiado y pensaba: "Esto es así porque no hemos sido diferentes." Pero no me arrepiento, porque el cambio me sirvió mucho. Para cuando Maren ya había nacido, yo estaba empezando a aprender sobre metafísica. Estuve en eso unos 10 años, y después pasé a la gnosis. Entonces, mi filosofía de vida cambió por completo; ya pensaba y actuaba diferente. Me di cuenta de que no ganaba nada hiriendo a otra persona, ni peleando. Con el tiempo, empecé a cambiar. Luego llegué a las artes marciales, y ahí me di cuenta de que cuando uno tenía rabia, podía ir a la academia, darle con todo al saco y sacar esa frustración dentro de uno mismo. Cambié mucho. Por eso, cuando en ese tiempo iba a visitar a Rafael o algo, yo ya no tenía malas intenciones. Estaba bien. De pronto, él pensaba otra cosa, pero yo no. No tenía mala intención. En ese proceso de cambio, también empecé a explorar otras culturas, como la hindú, que es mucho más pacífica. Me impresionaba esa visión de la vida y pensaba: "Así debería ser todo." Así que dejé de cargar el cuchillo; lo guardé y nunca más lo volví a llevar. Solo en situaciones muy puntuales tomaba la navaja, porque sabía manejarla bien, pero era más por necesidad de defenderme que por querer atacar a alguien.

Entrevistador: ¿Y cómo recuerda esa vez que, viviendo en Santa Rita, escucharon los gritos de una muchacha apuñalada?

Marco Bonilla: Claro que me acuerdo. Era muy temprano. Cuando salimos, la muchacha ya estaba apuñalada. Mi hermano y yo salimos a buscar a los tipos, pero no los encontramos. Eso sí, si los hubiéramos encontrado, no les habría ido bien. En otra ocasión, en el barrio, me llevaron a un muchacho acusado de algo. Le hice preguntas y resultó ser inocente. Ya para ese entonces yo había cambiado mucho; no era tan violento como antes. Ya estaba cansado de pelear, de discutir con mi mamá, de esa vida que me asqueaba. Quería vivir diferente, tranquilo. Y realmente, en los últimos años lo he logrado. He vivido en paz, no he tenido que pelear y me llevo bien con los vecinos.

Entrevistador: ¿Qué ha cambiado en su forma de vivir y en su forma de pensar?

Marco Bonilla: He trabajado mucho en eliminar cosas como la ira, la lujuria y el orgullo. Siempre busco la ayuda de la madre divina para analizar mis defectos y eliminarlos. Es un proceso de cambio interno. Por eso dejé toda esa violencia atrás. Cuando estudié y terminé el bachillerato, mis ideas ya eran otras. Aunque a veces no tomé medidas preventivas para mi salud, ahora sí lo hago. Antes pensaba que los medicamentos me hacían daño, pero ahora sé que los necesito. Ya no soy violento. Tampoco quiero ser vulgar. Estoy trabajando en cambiar mi forma de expresarme. Quiero dejar de usar palabras fuertes y reemplazarlas por algo más decente. No me siento orgulloso de haber sido violento, porque al final eso no me sirvió de nada. Tal vez en esa época se necesitaba, porque si no, a uno lo pisoteaban. Pero no me enorgullece.

Entrevistador: ¿Qué opina de las oportunidades que tuvo en su juventud?

Marco Bonilla: Me hubiera gustado estudiar más, ser otra persona y tener otra vida. Pero en mi época y con las circunstancias que me tocaron, no fue fácil. Conseguir dinero era muy complicado. Ahora, después de tanto esfuerzo, puedo decir que estoy viviendo tranquilo. Antes me tocó muy duro. Pero, aunque no me siento orgulloso de muchas cosas, tampoco me arrepiento. Así fue la vida, tenía que ser así.

Entrevistador: ¿Recuerda alguna anécdota sobre la violencia de aquellos tiempos?

Marco Bonilla: Una vez, Timo me contaba que había golpeado a alguien con un garrote y que tal vez lo había matado, pero nunca lo supo con seguridad. Siempre contaba la misma historia, igualita, nunca la cambiaba. Eso la hacía creíble. Pero yo no he matado a nadie, aunque fui agresivo. Viví la vida que me tocó vivir, porque era un tiempo diferente, con personas diferentes.

Entrevistador: ¿Y cómo ha cambiado la vida en el barrio desde entonces?

Marco Bonilla: Los hijos de los violentos estudiaron. Pusieron escuelas, y eso marcó una diferencia. Muchos llegaron hasta tercer o cuarto de bachillerato; otros incluso terminaron. Esa educación les dio una visión diferente de la vida. Tuvieron más oportunidades de trabajo. En mi generación, nos tocaba bajar la cabeza ante cualquier decisión del gobierno. Ahora, las nuevas generaciones se manifiestan y exigen cambios. Eso ha transformado mucho las cosas. Comenzaron a poner escuelas, comenzaron a entrar a estudiar y comenzaron a entrar a estudiar, y ellos cambiaron por ese estudio que tuvieron. Porque la gran mayoría llegó al tercer o cuarto de bachillerato y otros terminaron. Entonces, ya ellos tienen una visión diferente de la vida. Tienen una visión, tienen más oportunidades de trabajo porque el problema que se les presentó a los muchachos que eran malos es que no tenían la misma oportunidad y no estaban dispuestos a bajar la cabeza como la bajamos nosotros. Porque la energía de nosotros, el gran problema, es que, como esclavos, bajamos la cabeza ante cualquier decisión gubernamental. En cambio, ahora se paran en un sitio, hacen una manifestación, y es hasta que les arreglen el problema. Entonces, ha habido cambios. Claro que para eso fue importante tipos como la guerrilla, porque la guerrilla de las FARC era una buena guerrilla cuando era guerrilla. Ellos cambiaron cuando empezó a aparecer el narcotráfico.

Entrevistador: La M19...

Bonilla: La M19 es una buena guerrilla. Yo lo sé porque yo fui amigo de la gran mayoría de ellos y de la parte también. Yo los conocía porque yo conocía a Reyes, el ciego. Yo conocí al Mono Jojoy. Yo conocí a este que llamaban Sangre Negra, a Efraín González. Yo los conocí. Yo conocí mucho de la guerrilla mayor y del M19, conocí muchos. Carla era del M19. Marcel lo conocí.

Entrevistador: ¿Sí?

Bonilla: Y él era del M19 y, como dice, conocía muchos. Alina... conocía de punto a Germán Bonilla, se llamaba Germán Bonilla, y era de Cali. Los conocía. Y era una buena guerrilla, ellos tenían sus ideales. Los que nunca he visto yo ni he tenido amigos es del ELN.

Entrevistador: Mm.

Bonilla: Porque sinceramente a mí me parecen sanguinarios. Les gusta mucho la sangre porque ellos, no es una protesta, ¿cómo le digo yo? Un brazo armado del pueblo en un momento, no. Ellos entraron matando. Porque cuando aparecieron por primera vez, mataron a esta vieja, ¿cómo que se llamaba? Gloria. Bueno, va a ser una vida política y aparecieron. Mientras que el M19 apareció cuando se robó la espada de Bolívar y luego aparecieron cuando mataron a los padres de un guerrillero, a los padres de Efraín González, que se reveló por eso. Y apareció la vaina en la guerrilla de las FARC, y ahí estaba Tirofijo, que era Manuel Marulanda. Yo lo conocí personalmente a él. Nosotros vivimos en Nocaima como tal vez unos tres años, tres o cuatro años. Pero vamos allá. Ya iba allá, estando joven lo vi. Se llamaba, ¿qué? Perú. Me acuerdo que yo los veía, y eran tipos bien arreglados, con sombrero. Pues de los rasgos con eso llevaban las armas porque yo nunca los vi armados, armados así como muestran, que los muestran con cananas y todo, ¿no? Yo normales, cargaban su machete. Eso sí, la peinilla se la veía uno porque la cargaban aquí para trabajar o para lo que sea. Pero yo los conocí, y ahora quería... con ideales.

El problema fue cuando llegó el maldito narcotráfico. Entonces empezaron a negociar con eso, y ya los guerrilleros como murieron... murió Efraín González, murió Sangre Negra, murió Guadalupe Salcedo. Entonces los nuevos ya hicieron otros negocios porque ya no nacieron de los ideales. Entonces, como no nacieron de los ideales, pues tenían ya pinta en el negocio, y ellos están en el problema. En cambio, el ELN desde el principio fue sanguinario, porque la primera aparición fue con un

secuestro, parte de una vida. Desde siempre han tenido ese problema, que son sanguinarios. Quién sabe cómo los educarán porque dicen que la disciplina... Bueno, las FARC, inclusive la misma parte, conseguían cupos para un estudiante en Rusia, sí. Mientras que los del ELN, sinceramente, ni siquiera sé los nombres de sus líderes, ni sus alias ni nada.

Entrevistador: ¿Ah, no?

Bonilla: No. Los otros días, ahí en el Policarpa, estuvimos con José Delgado, que estaba en la juventud comunista, y me invitó a una obra de teatro. Y ahí estuvo Raúl Reyes y estuvo el Mono Jojoy y otros más de la plana vieja. Pero si le cuento, en Docaima... Yo era un niño, y Efraín González también, Sangre Negra. Pero, como le digo, nacieron de ideales, porque en ese tiempo, por el asunto de la violencia partidista, mataban a familias enteras.

Y le mataron la familia a uno. Eso, y ahí fue donde las cosas cambiaron. En Marquetalia, uno ve por normal, pero hay una especie de túneles por donde ellos se meten. ¿Quién sabe? Igual, igual cuando pienso eso, creo que lo vi una vez, pero no estoy seguro. No recuerdo bien. Yo acuerdo mucho de Efraín González, de Sangre Negra. Cuando mataron a Efraín González, lloré inclusive, porque ese carro iba a Tocaima y pasaban por allá, y les hacían recolecta, les hacían vaca. Recogían en un pueblo liberal y hacían recolectas, y ellos, plácidos, no molestaban. Yo me acuerdo eso. Sino que los del gobierno mantienen un negocio porque cada bala de fusil que vale tres mil pesos vale cinco mil para ellos, o más. Cada fusil que vale trescientos mil, para ellos vale más. Eso es un negocio.

Entrevistador: Claro.

Marco Bonilla: Entonces a ellos les interesa que esa gente esté haciendo revolución, haciendo daño y todo, porque justifican los gastos.

Entrevistador: Justifican el gasto militar.

Marco Bonilla: Sí, eso es lo que pasa. Toda la vida es un negocio. Desde que empezó María Eugenia Rojas, se volvió un negocio para todos los presidentes. Sí, eso es lo que pasa. Toda la vida es un negocio. Toda la vida, desde que empezó María Eugenia Rojas, se volvió un negocio para todos los presidentes. Han tenido ese negocio. El que menos tuvo negocio en eso fue uno, pero pues robó. Todos los que lo hicieron también robaron. Entonces, porque a él le dieron, nadie sabe, pero le dieron un golpe de Estado cuando se metieron al Palacio de Justicia. Eso fue obligado. A él lo encañonaron, le dijeron: "Bueno, o nos deja actuar o lo bajamos de la presidencia", y le tocó dejar que hicieran lo que les dio la gana. Eso muy pocos lo saben. Lo saben los que tuvimos algún contacto con la guerrilla o con militares. Yo, pues yo, como tres veces me ofrecieron hacer botas para la guerrilla cuando estaba en la zapatería. Yo no, yo me retenía porque casi no había y yo deseché eso porque nunca me cuadré con ese tipo de cosas. Pero sí, recuerdo una vez, unas botas que hice para uno de ellos y yo no sabía que esas botas quedaron también hechas, que incluso me mataron a la gente para que les diera las botas. Pero yo dije que no. Y más tarde volvieron a insistir. Ya cuando tenía la sastrería querían uniformes para eso, y yo tampoco.

No, yo no trabajo con eso. A mí, yo pobre soy, pobre me quedaré y pobre moriré, porque me ofrecían plata, pero no. Una sola vez, cuando estaba recién nacido John, una sola vez hice un plan para un atraco, pero no fui al final de cuentas. Yo no fui. Una vez hice planes para irme, cuando estaba soltero, para irme a las minas de Muzo. Tampoco pude ir porque cuando iba a ir, ese entonces me iba con un tal que era un duro allá. Era tan duro que lo mataron porque sabían que el indio les daba bala. Entonces lo ganaron, y cuando yo me iba a ir con él, se metió el ejército allá y se armó un problema, entonces no pude ir porque estaba caliente. Y después nunca lo vi, y yo cuando ya supe que lo habían matado... ¿ve? Porque ese era el nexo que yo tenía con esa gente. A mí él me daba, yo ni siquiera manejaba las armas porque yo no manejaba armas, pero él me daba una pistola y manteníamos todos. Andábamos de cantina en cantina, jodiendo. Y no respetaba esa porque era reconocido. Y ya sería tan reconocido que mató a un sargento, y eso le costó la vida. Porque mató a un sargento y la cagó. Se metió con la ley y la cagó. Es que la ley es una mafia, una mafia muy grande, más grande.

Entrevistador: Sí, muy grande.

Marco Bonilla: Y así he tenido esos contactos con todos, pero digamos, de saludo y toda esa vaina. Pero no, realmente yo no me he metido en nada. A mí me invitaron a meterme en la guerrilla, pero ya no. A mí eso no me gustó. Había ideales, pero uno no hace las cosas metiéndose contra la ley. Esos son más hartos. Les decía yo: "Me voy a comer mi mierda al monte por una causa". Y el día que llega y se mete, lo vuelven mierda a uno. Ah, eso no. Yo no me voy a comer mierda. Pero ya no trabajé ni en eso ni en lo que llaman las milicias urbanas. Yo tampoco me meto con eso porque yo, cuando estaba soltero, decía: "Yo tengo mi mamá, mis hermanos, y son las que van a pagar todo el día que yo caiga". Y después ya tenía mujeres, y ya menos. Y sí, como hasta hace unos 20 años, todavía me insistieron en que les hiciera uniformes para la guerra.

Pero mire, yo solamente hice un par de botas militares y me quedaron muy bonitas porque las hice con ganas. Cuando uno hace las cosas con ganas, salen bien.

Yo quería que quedaran buenas. Pues yo no sabía, inocentemente, pero las botas gustaron, y gustaron tanto que me hicieron ofertas. En ese entonces, yo tenía cortes de bota militar, tenía como unos 30 pares. Había podido meterme con eso, pero no. Y al final se perdieron por ahí las botas, las robaron. Ya perdieron, pero no me metí. No me gustó. Desde bastante tengo con las pateras, ¿para qué voy a tener que ir a pelear con otra cosa?

Entrevistador: Pa, y cuando yo nací, eh, le pregunté a mi mamá que si ella tenía recuerdos de mí, digamos, relacionados con la música. Me dijo que no. Me dijo que yo me la pasaba más. Era como en el local al lado suyo.

Marco bonilla: A mí siempre me gustó la guitarra. Lo que pasa es que no tuve posibilidades de aprender y su madre veía eso siempre. Mi madre siempre, tanto su rey como John siempre me han visto jodiendo con las guitarras porque no la he podido tocar bien. Hasta ahora que ya salió la internet y que ya empezaron a rendir cursos gratis, ya aprendí los círculos armónicos y poco. Y ahí he avanzado un poco, pero hasta ahora. Pero a mí la guitarra desde que era soltero me gustaba. Desde que era niño, mejor dicho, porque había unos muchachos que eran peluqueros. Digo, muchachos porque eran hombres jóvenes. Entonces, yo era un niño, pero ellos estaban por ahí unos 30 años, más o menos 25, 30 años y tocaban guitarra y tocaban las canciones que me gustaban. Entonces, yo quería. Yo siempre vivía con mi recuento. Yo me, yo tuve guitarra cuando fuimos renda ya tenía la guitarra porque yo odiaba con eso. La guitarra no sé qué pasó. Se la dieron al hijo de John, seguramente se desapareció o qué pasó. No sé qué pasaría con la guitarra porque mamá la dio al chino y una guitarra que tengo jugar nueva, pero a mí siempre la música me gustó desde la guitarra y monté bellas.

Entonces, probablemente ahí fue donde nació como la idea de meterse a la música. Es posible que sea eso porque es el único que yo me acuerdo, por ejemplo, John le ponía uno la mochila azul y lo entraba porque era calle, era igual a mí, mantén calle. Para entrar lo tocaba poner el disco a todos lo ven y cuando eso tenía un equipo de sono más bonito que el que tiene Yorí el Squish, entraba a cantar y ahí mismo cerrado la puerta él por ese lado. Entonces, todavía no la guitarra, pero cuando yo tenía dos cosas que me costaban y era la guitarra y el acuario. Eran dos cosas y eso que cuando eso quería era como triple, pero no se me presentó la oportunidad. Es que en ese entonces la plata no me alcanzaba porque no había sido como unas dos academias aquí en Bogotá de Guitarra: la colombiana y otra. Y eso plata para entrar a eso y no había encontrado uno que me enseñara bien. Entonces, ay, tenía mi guitarra y jalaba con lo que sabía. Había tres canciones. Entonces sí, sí, sí puede que haya copiado super algo. Eso es la única, el único nexo que se me unió con la música, así resto no más. Me acuerdo ya después que lo escuché que estaba con la venda de la guitarra. Y después ya resultó cantando el rap. Sí. ¿Qué son?

Entrevistador: Me voy para el monte mañana y me... Ah, no. Y me voy a comprar leña, a cortar leña verde para hacer una guerra y en ella, en ella echar a quemar tu cariño. Es esa canción de cantado con don Antonio.

Marco Bonilla: Me acuerdo de mi papá tocando y cantando esa canción y me acuerdo de un libro del mago Merlín que... Eh, mi papá me... que yo le leía, me leía.

Entrevistador: Ahí lo tengo.

Marco Bonilla: Ahí lo tiene, pa. Todavía lo tengo.

Entrevistador: Sí, el libro que yo le leía. ¿Cómo se llama ese libro, pa?

Marco Bonilla: Ese se llama La siete. La siete que las siete leyes espirituales. Entonces, cuenta la historia de Madrid y el rey Arturo. Ah, a un rey Arturo está en duda porque no saben si existió o no existió. La leyenda sí está en todo el mundo y aparece el último mago porque Merlín es el último mago según la leyenda, pero ya después hubo otros magos. ¿Quién sabe si Merlín existió o no, pero estuvo Saint-Germain y Moria? Estos otros que hacían lo mismo que cualquier mago, solo que no le llamaron magos sino maestros, pero era lo mismo. Realmente Merlín que era un maestro, maestro de misterios mayores, lo que eran y él le enseñaba a Arturo muchas cosas. Por ejemplo, una de las cosas que le enseña es que le da una cauchera, un espejo y una pendilla y son tres épocas diferentes y explica por qué. Entonces ahí tengo el libro. Hay unos libros que ya no los compró nadie porque ya todo lo consiguieron por internet.

Entrevistador: Sí.

Marco Bonilla: Entonces hay libros que inclusive he pensado venderlo, venderlos por peso, pues que estos los pagan bien. Uno, o sea, un poquito libro así le dan hasta 9,000 pesos por eso yo libros viejos viejos que tenía eso los vendí y tengo los Samael de la gnosis y eso vale plata porque esos los pagan bien todavía hasta ese poco. Entonces de pronto lo vendo.

Entrevistador: Me acuerdo del Colbus del planeta rojo.

Marco Bonilla: Sí. ¿Quién sabe qué habrá de todo eso porque eso es del maestro Samael, ¿cierto?

Entrevistador: No, eso es de ¿Cómo es que Rabol?

Marco Bonilla: Ah, Rabolu.

Entrevistador: Sí, pero yo creo que eso lo desintegraron porque hay cosas que pueden pasar pero tengo entendido que se integran antes de que pasen porque todos han integrado muchas cosas que supuestamente son de la tierra y la gente integrada para que siga viviendo la manera, la manía ha ido superando las manías a pesar de todo. Mire que el plástico se suponía que duraba años en deshacerse pero ya se inventaron la forma de deshacerlo. Toca generalizarla y hacer muchas cosas, muchos males de la manera ya le tienen remedio. Lo que pasa es que no lo han generalizado, pero el remedio ya está. La manera es increíble, es maravillosa y además se dice que están haciendo la última generación ya. Entonces de raro no tienen nada porque uno ve los muchachos y nacen con un hijo de p**** celular haciéndole así y saben más que uno y ya hicieron con y eso dicen, "A mí no me gusta, pero dicen esam".

7.2. Entrevista A Martha Castillo (30 de noviembre de 2024)

Martha Castillo es mi madre, personaje de incidencia importante en mi formación subjetiva, participando en la socialización primaria de bases éticas y culturales.

Entrevistador (Sergio Bonilla): Listo, entonces ya empezamos aquí a grabar. La primera pregunta es: ¿de dónde son mis abuelos?

Martha Castillo: Mi abuelo y mi abuela son de descendencia de Cundinamarca. Mi papá era de Nemocón y mi mamá de Lenguazaque.

Sergio Bonilla: ¿Y ellos sabían algo sobre los papás de ellos?

Martha Castillo: No, mi mamá prácticamente no conoció a su papá y mi papá tampoco conoció al suyo. O sea, ninguno de los dos conoció a sus papás. Los que vieron por ellos fueron sus abuelas, o sea, las mamás de ellos fueron quienes los sacaron adelante.

Sergio Bonilla: ¿Y cómo llegaron ellos a Bogotá o no se sabe más?

Martha Castillo: No sé exactamente cómo llegaron a Bogotá, pero mi papá fue criado en el campo, en las fincas. Luego, yo creo que lo reclutaron para prestar el servicio militar en su mismo pueblo y de ahí lo trajeron a Bogotá. Creo que fue entonces cuando llegaron acá. Mi papá no era el mayor de los hijos de mi abuela, pero sí fue el único que prestó servicio militar y que trabajó con el Estado, en la policía.

Sergio Bonilla: ¿O sea que llegaron a Bogotá por él?

Martha Castillo: Sí, creo que fue por mi papá.

Sergio Bonilla: Ya cuando usted nació, ¿ya tenían casa en Bogotá? ¿Vivían en Kennedy?

Martha Castillo: No, cuando mi papá trabajaba en la policía, compró un lote en San Carlos. Nosotros vivimos en San Carlos hasta que yo tenía más o menos 7 años.

Sergio Bonilla: ¿San Carlos es dónde?

Martha Castillo: Por el lado donde su tía Blanca tenía la tienda. ¿No conoció ese lugar?

Sergio Bonilla: No me acuerdo.

Martha Castillo: Es que quedaba por el lado del Parque Tunal.

Sergio Bonilla: Ah, ya.

Martha Castillo: Nosotros íbamos a jugar allá, donde ahora es el Parque del Tunal. Todo ese terreno era un cultivo de trigo.

Sergio Bonilla: ¿Un cultivo de trigo?

Martha Castillo: Sí, de trigo y cebada. Nosotros íbamos a jugar allá y a coger espigas de cebada y trigo.

Sergio Bonilla: Ya.

Martha Castillo: Nos íbamos para allá con mi mamá y todos mis hermanos pequeños.

Sergio Bonilla: Entonces, ¿por qué se mudaron de San Carlos?

Martha Castillo: A mi papá le dieron una casa por la policía y nos vinimos para Kennedy. Yo tenía 7 años cuando llegamos a Kennedy. Empecé a estudiar en la Escuela Las Tonadas.

Sergio Bonilla: Ah, ya. ¿Y su mamá? ¿Cómo llegó a Bogotá?

Martha Castillo: Mi mamá dice que llegó porque mi abuelita vino a trabajar aquí, en casa de un señor como empleada doméstica.

Sergio Bonilla: ¿Un señor?

Martha Castillo: Sí, un odontólogo. Mi abuelita era quien le hacía los servicios. Ella se vino sola y dejó a mi mamá y a mi tía en el pueblo con su familia. Pero cuando mi abuelita se organizó, se las trajo para Bogotá.

Sergio Bonilla: ¿Y sabe dónde llegaron?

Martha Castillo: Sí, al barrio 7 de agosto.

Sergio Bonilla: Ah, San Fernando o algo así, ¿no?

Martha Castillo: No, el barrio se llama 7 de agosto.

Sergio Bonilla: Su mamá mencionaba mucho ese barrio.

Martha Castillo: Sí, ella hablaba mucho de ese lugar.

Sergio Bonilla: ¿Y usted sabe cómo se conocieron sus papás?

Martha Castillo: No, nunca le pregunté a mi mamá cómo conoció a mi papá. Nunca caí en cuenta de hacerlo. Pero mi mamá sí decía que cuando se conocieron, se casaron. Mi mamá sí estaba casada con mi papá.

Sergio Bonilla: ¿Casados por completo?

Martha Castillo: Sí, totalmente casados.

Sergio Bonilla: Entonces, a los 7 años usted ya vivía en Kennedy.

Martha Castillo: Sí. Nosotros vivíamos en San Carlos, pero cuando a mi papá le dieron la casa, nos mudamos a Kennedy.

Sergio Bonilla: Ah, bueno, madre. Y ¿cómo fue su infancia? ¿Cómo recuerda su vida después de llegar a Kennedy?

Martha Castillo: Cuando llegamos a Kennedy, empecé a estudiar en Las Tonadas. Mi infancia fue normal, estudiando y ayudando en casa.

Sergio Bonilla: ¿Su papá era estricto con ustedes? ¿Era más estricto con los hombres?

Martha Castillo: Mi papá era estricto con todos, pero lógico que a los hombres les exigía más. Cuando llegamos a Kennedy, mis hermanos Toño, Jorge y Jaime eran los mayores. Yo soy la única mujer entre ellos. Luego nacieron Gabriel y Edgar. Mi mamá ya estaba embarazada de Gabriel cuando nos mudamos. Nancy era la más pequeña.

Sergio Bonilla: ¿Y los otros hermanos nacieron en Kennedy?

Martha Castillo: Sí, Patricia, Wilson y Sonia nacieron en Kennedy.

Sergio Bonilla: Madre, ¿usted recuerda algo de la situación del país en esa época? ¿Cómo era la vida en su infancia y juventud?

Martha Castillo: Sí, más o menos. Me acuerdo de que se usaban muchas monedas. No se veían muchos billetes, casi todo era con monedas.

Sergio Bonilla: Y entonces, por lo menos, ¿cuánto pagaban de arriendo?

Martha Castillo: A veces se pagaban 50 o 60 pesos de arriendo. Mi mamá a veces arrendaba parte de la casa en Kennedy y eso se arrendaba más o menos en 50 o 60 pesos. Eso era harta plata en ese tiempo, todo en monedas.

Sergio Bonilla: Sí.

Martha Castillo: Y, por decir algo, con esa plata uno podía mercar. Se veía la comida, se veía el mercado, pero no había nada desechable. Todo se empacaba en bolsas de papel.

Sergio Bonilla: ¿Bolsas de papel?

Martha Castillo: Sí, se usaban mucho esas bolsas de papel amarillas. No se veían bolsas plásticas para nada, ni botellas, ni paquetes de chitos, ni papas fritas, nada de esa comida chatarra que se vende ahora.

Sergio Bonilla: Claro.

Martha Castillo: Nada de eso. Solo se veía la comida que venía del campo.

Sergio Bonilla: O sea, nada procesado.

Martha Castillo: Nada. Por eso es que uno no está acostumbrado a comer esas cosas como los chitos y todo eso.

Sergio Bonilla: Madre, ¿y en qué momento su merced empezó a ver que todo eso empezó a llegar? ¿Tiene recuerdos de cuándo comenzaron a vender esas cosas?

Martha Castillo: Claro. Eso empezó a llegar más o menos cuando yo tenía 17 años, cuando nació John. Ahí fue cuando vine a conocer esas cosas. Pero a nosotros nunca nos daban de eso. Nada de "vengan, mamitas, un almuerzo y cómanse unas papitas de esas fritas". No. Se comía lo que se hacía en la casa.

Sergio Bonilla: Sí.

Martha Castillo: Un pollo asado, por ejemplo, se veía muy escaso.

Sergio Bonilla: ¿Muy escaso?

Martha Castillo: Sí, los asaderos eran muy escasos.

Sergio Bonilla: ¿No se veía el pollo?

Martha Castillo: No, muy poco. Por lo menos un pollo se comía, yo creo, cada vez que les pagaban y no todo el mundo.

Sergio Bonilla: ¿Era caro?

Martha Castillo: Claro, era caro.

Sergio Bonilla: Como decía, ahora todo el mundo come pollo.

Martha Castillo: Sí, ahora cualquiera compra pollo, pero en ese entonces no. Comer pollo era un privilegio.

Sergio Bonilla: ¿Cuánto costaba un pollo en esa época?

Martha Castillo: No sé, no me acuerdo, pero valía mucha plata.

Sergio Bonilla: ¿Era algo que se podía comprar solo cuando les pagaban?

Martha Castillo: Sí, más o menos una vez al mes.

Sergio Bonilla: ¿Y qué se comía en lugar del pollo?

Martha Castillo: Se veía más el hueso carnudo. Más que todo el hueso. Ni siquiera se usaban tanto las menudencias, sino el hueso.

Sergio Bonilla: O sea, ¿era normal comer mucho hueso?

Martha Castillo: Sí. Me acuerdo que mi mamá nos hacía la sopera con hueso. Mi hermano Jaime, por ejemplo, lo mandaban a comprar el hueso y se sentaba en un andén a comer la carne del hueso antes de llegar a la casa. Mi mamá decía: "Toca ir a buscarlo", y siempre lo encontraba por ahí comiéndose el hueso.

Sergio Bonilla: ¿Y en Semana Santa qué se comía?

Martha Castillo: Ahí sí se veía el pescado.

Sergio Bonilla: ¿Y dónde compraban el hueso?

Martha Castillo: En las plazas de mercado, allá lo vendían.

Sergio Bonilla: ¿Y la carne? ¿También era cara?

Martha Castillo: Sí, la carne también era cara. Lo más barato que se podía comprar era el hueso. Pero con eso no faltaba la sustancia en la sopa, y quedaba rica.

Sergio Bonilla: O sea, ¿era común comer sopa de hueso?

Martha Castillo: Sí, nos daban sopas todo el tiempo.

Sergio Bonilla: ¿De qué tipo de sopas?

Martha Castillo: De todo. Sopa de cebada, de cuchuco, de mazamorra, de mute.

Sergio Bonilla: Y ahora que lo piensa, ¿cree que el hueso era bueno por el colágeno?

Martha Castillo: Claro. Eso decían las personas mayores. Los médicos ahora dicen que los niños no toman sopa, pero una sopa con hueso es buenísima. Nosotros nos criamos con sopa de hueso.

Sergio Bonilla: ¿Y qué decía la gente mayor sobre eso?

Martha Castillo: Doña Arminda, por ejemplo, siempre decía que el hueso era lo mejor.

Sergio Bonilla: Y además de sopa, ¿qué más comían?

Martha Castillo: Nos criaron con peto y arepa. No comíamos pan porque el pan es dañino.

Sergio Bonilla: ¿Y en qué momento empezaron a vender pan en Bogotá?

Martha Castillo: Antes no había panaderías como ahora. La gente hacía pan en su casa, en hornitos caseros.

Sergio Bonilla: ¿O sea que no se vendía pan en todas partes?

Martha Castillo: No, para nada.

Sergio Bonilla: ¿Se acuerda de la primera panadería que vio?

Martha Castillo: En Kennedy había una señora que tenía una tienda y vendía comida, pero no vendía galguerías como ahora.

Sergio Bonilla: O sea, ¿antes no se vendían dulces ni chocolatinas?

Martha Castillo: No, nada de eso. Lo que llegaba era lo del campo. Ahora lo que más plata da es la comida chatarra, no la comida de verdad.

Sergio Bonilla: Sí.

Sergio Bonilla: Entonces, en ese entonces, ¿uno no tomaba yogur?

Martha Castillo: No, no se veía el yogur. Se veía la leche en cantinas. La vendían en cantinas, así como la venden todavía en algunos lugares.

Sergio Bonilla: Sí. Bueno, mamita, entonces pasemos a la otra pregunta. ¿Qué significó para su merced ser mujer y ser hija mayor en su vida, en su juventud?

Martha Castillo: Pues, hijo, no, para mí fue chévere porque, de todas maneras, aunque mis hermanos eran machistas, ellos estaban muy pendientes de mí. Entre los cinco hombres que había, yo fui la única mujer. Jorge, Toño y Jaime me protegían mucho, a pesar de que en ese entonces era más seguro.

Sergio Bonilla: Sí.

Martha Castillo: Yo nunca, gracias a Dios, pasé por situaciones difíciles. Mi papá también me protegía mucho, aunque él casi no estaba en la casa porque trabajaba en la policía y tenía turnos. Llegaba prácticamente solo a dormir.

Sergio Bonilla: ¿Su mamá cómo era en ese sentido?

Martha Castillo: Mi mamá, a pesar de que no sabía leer ni escribir, nos inculcó mucho respeto. Nos inculcó muchos valores, valores que ahora ya no se ven.

Sergio Bonilla: Sí.

Martha Castillo: Ella nos enseñaba que teníamos que ser limpias y ordenadas. Eso viene de mi mamá.

Sergio Bonilla: ¿Cree que el hecho de que su papá fuera policía influyó en el orden de la casa?

Martha Castillo: Sí, mi papá era muy ordenado. No podía llegar y ver un papel en el piso. Cuando él llegaba, todo tenía que estar limpio, era muy estricto.

Sergio Bonilla: ¿Y en cuanto a los valores, como la honestidad?

Martha Castillo: Sí, también. La forma de ser de mi papá y de mi mamá nos enseñó muchos valores.

Sergio Bonilla: ¿Y su mamá aprendió a leer después?

Martha Castillo: Sí, ella aprendió a leer con la Biblia.

Sergio Bonilla: ¿Y de dónde cree que aprendió ella esos valores?

Martha Castillo: Yo creo que se los dieron en la casa, mi abuela. La gente antes era muy de valores.

Sergio Bonilla: Como de no quitar lo ajeno.

Martha Castillo: Sí, la mujer tenía que respetarse, no tenía que buscar marido. Decían que el marido tenía que llegar a la casa y casarse con ella, no al revés.

Sergio Bonilla: ¿Cree que eso venía de las comunidades campesinas?

Martha Castillo: Sí, de la gente antigua. Aunque no tuvieran mucho estudio, tenían mucho respeto.

Sergio Bonilla: ¿Y de los indígenas?

Martha Castillo: Yo creo que sí. La gente de antes tenía mucho respeto.

Sergio Bonilla: ¿Y los profesores cómo eran en ese sentido?

Martha Castillo: Los profesores castigaban como los papás. Si uno se portaba mal en la casa, lo castigaban, pero en la escuela también.

Sergio Bonilla: ¿Recuerda algún castigo que le hayan dado?

Martha Castillo: Sí, cuando estaba en cuarto de primaria, un día le contesté al profesor Ciro. Siempre fui un poquito rebelde. Él me dijo: "Pase para acá, señorita". Yo pasé y me dijo: "Ponga las manos así". Cuando me fue a pegar con la regla, yo quité las manos y salí corriendo. Me fui para la casa y no me dejaron volver hasta que mi mamá no fue a la escuela.

Sergio Bonilla: ¿Le pegaban a uno en el colegio?

Martha Castillo: Sí, le jalaban las orejas y le pegaban con la regla.

Sergio Bonilla: ¿Pero la enseñanza era buena?

Martha Castillo: Sí, era muy buena.

Sergio Bonilla: ¿Y cómo fue el cambio cuando llegó a este barrio?

Martha Castillo: Fue un cambio muy brusco. En Kennedy éramos humildes, pero teníamos lo necesario. Mi papá siempre se preocupó por darnos lo necesario. Pero cuando me casé con su papá y nos vinimos para acá, fue duro.

Sergio Bonilla: ¿Por qué?

Martha Castillo: Porque aquí todo era un barrial, las calles no estaban pavimentadas. Solo pasaba una buseta que llegaba hasta la 20. En Kennedy se veía diferente. Aquí había mucha pobreza, muchas casas de madera.

Sergio Bonilla: ¿Dónde vivían?

Martha Castillo: Cuando llegué, vivíamos con la familia de su papá, con Miriana. Vivíamos todos en un solo espacio.

Sergio Bonilla: ¿Cómo fue esa experiencia?

Martha Castillo: Incómoda. Yo le dije a Marcos que sacáramos una pieza, porque ahí el baño no era bueno y yo quería algo más digno.

Sergio Bonilla: ¿Dónde consiguieron la primera pieza?

Martha Castillo: Primero vivimos en arriendo donde un señor. Luego nos mudamos donde doña Carmen López. Era una pieza bonita, con baño y cocina, en un tercer piso.

Sergio Bonilla: ¿En qué parte quedaba?

Martha Castillo: Por aquí cerca, como quien va para la quebrada, pero antes de llegar a la quebrada.

Sergio Bonilla: ¿Y después?

Martha Castillo: Después su papá empezó a independizarse y puso la zapatería. Ahí nos vinimos a vivir donde don Luis, donde ahora es una odontología.

Sergio Bonilla: ¿Aquí cerca?

Martha Castillo: Sí, aquí no más.

Sergio Bonilla: Ahí en donde todavía no había nacido, todavía no estaba. Estaba solamente yo. Y ahí ya vinimos a vivir.

Sergio Bonilla: Su merced también presencié un poco la evolución de este barrio, cómo comenzó a llegar más gente y a poblarse. Cuando su merced llegó acá, aparte de que las vías estaban destapadas, ¿qué otras condiciones eran precarias?

Martha Castillo: Uno veía muchas muertes, mucha violencia. Siempre se escuchaba: "Mataron a fulano", "Aquel murió por tal cosa".

Sergio Bonilla: ¿Y qué cree su merced que causaba eso?

Martha Castillo: Yo creo que era la necesidad, la falta de educación. La gente que venía de partes más bajas traía consigo lo mismo. También se veía que la gente era más violenta, más agresiva.

Sergio Bonilla: Como cuando la gente anda resentida con la vida.

Martha Castillo: Sí, exacto, cuando uno vive con rabia por las cosas que le han pasado. Aquí también había muchos conflictos por la gasolina, porque tocaba cocinar con gasolina, no había gas natural. El que tenía una estufa de gas y podía comprar su cilindro, pues bien, pero de lo contrario tocaba cocinar con gasolina.

Sergio Bonilla: ¿Cómo era conseguir gasolina?

Martha Castillo: Tocaba amanecer haciendo fila para poder comprarla. A veces había que quedarse toda la noche en la fila para lograr conseguir un galón de cinco litros.

Sergio Bonilla: ¿O sea que prácticamente era hacer fila desde la noche?

Martha Castillo: Sí, tocaba quedarse en la noche para poder conseguir la gasolina. A mí me tocó varias veces. Cuando iba con doña Carmen, teníamos que quedarnos allá esperando.

Sergio Bonilla: ¿Y por qué había tanta escasez?

Martha Castillo: No sé bien, pero la gasolina la traían en carrotaques y la vendían con dispensador. Cada mes o cada 20 días venía el carrotaque y uno tenía que llenar su galón de cinco litros para poder tener gasolina.

Sergio Bonilla: ¿Eran galones grandes?

Martha Castillo: Sí, como los galones que usaban para los jabones.

Sergio Bonilla: ¿Y no había otra opción, como ir a Bogotá a comprarla?

Martha Castillo: No, tocaba comprar la que traían aquí. Eso pasaba en todo Bogotá, no solo aquí.

Sergio Bonilla: Entonces la gasolina la suplían en carrotaques.

Martha Castillo: Sí.

Sergio Bonilla: ¿Y cómo era la conexión entre Bogotá y este barrio?

Martha Castillo: Acá siempre ha sido cerca. Había buen transporte, incluso mejor que ahora. Se movía uno más rápido.

Sergio Bonilla: ¿Cómo así que mejor que ahora?

Martha Castillo: Porque había buses que salían por la parte de abajo y llegaban a la Décima, al Norte, a la Primera de Mayo, aunque en ese tiempo la Primera de Mayo no estaba habilitada, entonces los buses daban la vuelta por el centro y llegaban a Kennedy.

Sergio Bonilla: Ajá.

Martha Castillo: Luego fue que habilitaron la Primera de Mayo. Yo creo que empezaron a hacerlo por ahí en el 85, cuando John estaba haciendo tercero de primaria.

Sergio Bonilla: ¿Eso fue en el 80?

Martha Castillo: Sí, por ahí. En el 85 empezaron a habilitar escasamente la Primera de Mayo, pero todo el transporte era más rápido. Había menos carros, menos gente, todo se movía más ágil.

Sergio Bonilla: Claro, todo ha cambiado.

Martha Castillo: Sí.

Sergio Bonilla: Madre, la vez pasada hablábamos de las bandas de guerra del Panamericano y del Alcantuz. Su merced me contó que yo toqué los platos ahí.

Martha Castillo: Sí, usted quería meterse a la banda.

Sergio Bonilla: Tengo un recuerdo vago. Me acuerdo que en la cuadra siguiente, donde ahora queda el Alcantuz, había un lote vacío.

Martha Castillo: Sí, sí.

Sergio Bonilla: No habían construido el edificio todavía y ahí nos llevaban a ensayar.

Martha Castillo: Claro, salían de la casa y daban la vuelta por ese lado.

Sergio Bonilla: Sí. Ah, entonces sí me acuerdo que toqué los platos. También recuerdo que ese año que estudié en el Alcantuz, entraba por la casa de doña Elena o de doña Audovia, y ahí había un acuario de peces. Fue la primera vez que vi un acuario.

Martha Castillo: Sí, eso era bonito.

Sergio Bonilla: Bueno, mamita, ¿cuáles considera su merced que han sido las cuestiones de época, sociales, familiares y personales que me han marcado a mí en mi forma de ser y de pensar?

Martha Castillo: Yo tengo muy presente cuando mataron a ese jugador al que usted era tan aferrado. Usted lloraba mucho.

Sergio Bonilla: ¿Cuál habría sido?

Martha Castillo: No sé, pero a usted le dolió mucho.

Sergio Bonilla: ¿Será Andrés Escobar en 1994? Yo tenía como 7 u 8 años.

Sergio Bonilla: Y yo creo que... ¿Cuál otro, de aquí para acá, habrá matado?

Martha Castillo: Más cercanos, un jugador... No me acuerdo, pero creo que fue Andrés Escobar y también otro que dejaron parapléjico. Ese le dio muy duro. Era como un técnico que quedó parapléjico, él es de Medellín, no sé si todavía vive.

Sergio Bonilla: ¿Del Once Caldas?

Martha Castillo: Sí, yo creo que sí, del Once Caldas.

Sergio Bonilla: ¿El que dejó campeón al Once Caldas?

Martha Castillo: Sí, le dieron unos tiros y lo dejaron parapléjico. Pero el que más le dolió a usted fue el que mataron, tuvo que haber sido después, porque cuando eso pasó, nosotros estábamos viviendo en la casa por la fábrica.

Sergio Bonilla: Hijo de madre, no me acuerdo.

Martha Castillo: Habrá que estudiarlo.

Sergio Bonilla: ¿Cómo cree su merced que eso nos influyó? Y a mí también, digamos, el tema de la violencia en Colombia, del narcotráfico.

Martha Castillo: Pues yo creo que en la época más o menos entre 1985 y 1995 hubo un auge de la economía. Había mucho dinero en circulación, pero de un momento a otro todo empezó a cambiar. Creo que fue cuando le hicieron la guerra a Pablo Escobar y empezó a menguar la economía del país. Hubo un cambio bastante fuerte.

Sergio Bonilla: ¿Se sintió ese cambio en la economía y afectó a la casa?

Martha Castillo: Claro, claro. Por ejemplo, en la zapatería de su papá se veía mucha plata, pero después empezó a escasear.

Sergio Bonilla: Ya. Eso en cuanto a cuestiones de época. En cuanto a cuestiones familiares, ma, ¿qué cosas cree su merced que quedaron en mí, que fueron fuertes en mí, provenientes de lo que se vivió en la familia?

Martha Castillo: Yo creo que la ida de su papá fue un golpe fuerte para usted. Me acuerdo que usted me decía que tenía a su papá como un héroe y que cuando se fue, se le cayó esa imagen. Yo creo que lo que más lo marcó fue la separación de nosotros, cuando su papá se fue con esta señora.

Sergio Bonilla: ¡Uf!

Martha Castillo: Fue un cambio brusco para usted porque, sea como sea, su papá siempre lo protegió mucho. De los dos, usted era al que más protegía. No admitía que le doliera ni un cólico, lo consentía demasiado. Cuando él se fue, para usted fue muy duro. Estoy segura de que eso fue lo que más lo marcó.

Sergio Bonilla: Ya. ¿Y qué cree su merced que pasó también con el cambio de barrio, cuando nos fuimos de La Victoria a Santa Rita?

Martha Castillo: Fue un cambio fuerte, porque significó más necesidades. Llegamos a esa casa prefabricada y era lo mejorcito que teníamos. La casa era prefabricada, el techo era de tejas, no teníamos un baño adecuado. Nos tocaba usar una cortina en lugar de puerta. El lavadero era pequeño, todo era muy incómodo.

Sergio Bonilla: ¿Y la calle?

Martha Castillo: Estaba sin pavimentar.

Sergio Bonilla: Y los muchachos del barrio eran como... ¿más "calientes", cierto?

Martha Castillo: Sí, claro. Allá era más caliente. Todo fue más difícil. Acá, en la central, todo estaba pavimentado, uno cogía el bus aquí no más. Allá nos tocaba caminar bastante, como si estuviéramos en el campo.

Sergio Bonilla: Y conseguir mercado también era más difícil.

Martha Castillo: Sí, porque casi no había tiendas. Me acuerdo que la tienda más cercana era la de La Torre, ahí comprábamos las tostadas.

Sergio Bonilla: Sí, llevábamos las tostadas de ahí.

Martha Castillo: Si no había tostadas, nos tocaba hacer lo que fuera.

Sergio Bonilla: ¿Qué otras cosas cree su merced que me cambiaron o influyeron en mi forma de ser? ¿Algo del colegio, de las amistades?

Martha Castillo: El colegio era bueno, pero las amistades... Yo creo que lo que más lo cambió fue la universidad. Como salió tan joven del colegio, la universidad fue un cambio total.

Sergio Bonilla: ¿Cómo así?

Martha Castillo: En la universidad todo fue diferente. En el colegio todavía tenía amigos de su misma edad, pero cuando entró a la universidad tan joven, empezó a ver el mundo de otra manera. Ahí fue cuando cambió totalmente.

Sergio Bonilla: Sí, me dejé crecer el cabello, empecé a usar pantalones negros apretados, las uñas pintadas de negro...

Martha Castillo: Exacto, el cambio fue total. Usted terminó el colegio muy joven, entonces en la universidad todo fue un choque.

Sergio Bonilla: Terminé el colegio temprano y me metí muy joven a la universidad.

Martha Castillo: Exacto. En el colegio todavía tenía compañeros de su edad, pero cuando salió, se fue a la universidad y todo cambió. Ahí fue cuando perdió ese semestre, ¿no?

Sergio Bonilla: Sí, me eché tres materias ese semestre.

Martha Castillo: Eso fue en plena juventud.

Sergio Bonilla: Sí, y luego coincidió con que nos fuimos a vivir a la casa de John.

Sergio Bonilla: ¿Qué otras transformaciones comenzó a ver en mí? ¿Qué considera que pasó?

Martha Castillo: No, ya tenía total libertad. Ya hacía lo que quería hacer: si quería llegar, llegaba; si no, no llegaba. Le gustó la vida, le gustó. Yo no sé por qué también le gustó andar con amigos y llevar amigos a la casa. Siempre fue así, siempre llevaba amigos, entraban y se reunían allá. Bueno, yo decía: "Pues bueno, que se reúnan aquí, no importa", pero siempre fue de amigos.

Sergio Bonilla: ¿Fue cuando me fui a vivir con mi papá un tiempo cuando estaba en décimo?

Martha Castillo: Sí.

Sergio Bonilla: Pero eso fue como un año, no más.

Martha Castillo: Sí, entre décimo y once.

Sergio Bonilla: Madre, ¿y en qué momento empezó a ver que ya me había vuelto mechudo, con pantalones oscuros, como un metalero? ¿Cómo fue esa transición? Porque ya hoy en día pues...

Martha Castillo: Sí, ya cambió ahí. Como que empezó la transformación cuando tenía unos 18 años, cuando empezó a madurar un poco. Ya fue cuando empezó con Juliana.

Sergio Bonilla: ¿Cuando Juliana tenía 18 años?

Martha Castillo: Sí, 18 años. Usted estaba muy sardino. Fue cuando empezó con esa china.

Sergio Bonilla: Y sí, ahí comenzó la locura.

Martha Castillo: Que se iba por allá con los de La América, en esos carros. "Me voy para tal parte, me voy para la otra", que estuvo en Venezuela... ¡Dios mío!

Sergio Bonilla: Sí, pero ¿usted cómo se va a ir? ¿Con qué plata se va a ir? No sé qué...

Martha Castillo: Se iba de caminante con esos chinos.

Sergio Bonilla: Sí. Y después de eso, me gradué y me fui para Pereira.

Martha Castillo: Sí, claro. Ya cuando se graduó y cuando hicimos la reunión, ya lo último. Con esa plata se fue para Pereira, fue cuando se consiguió a Lisa y decidió que se iba para allá.

Sergio Bonilla: Sí, trabajé por allá, pero no duré ni un año y me fui.

Martha Castillo: Que se iba a buscar lo de la maestría por allá. ¿Cuántos países alcanzó a visitar?

Sergio Bonilla: Tres, madre.

Martha Castillo: ¡Imagínese eso! Y bueno, ya después volvió.

Sergio Bonilla: Sí, volví.

Martha Castillo: Ya fue cuando lo deportaron. Si no lo hubieran deportado, ¿a dónde habría llegado? Porque solo Dios sabe... Cuando me llamó y me dijo que lo habían devuelto, que tenía unas horas para salir de ese país, fue cuando llegó acá.

Sergio Bonilla: Sí, y ahí fue cuando Oriana me ayudó a encaminarme en el trabajo con los niños.

Martha Castillo: Sí, en Ámbito Familiar. Ella nos ayudó, habló con ese señor y él lo ayudó a entrar ahí. Trabajó en eso y después le ofrecieron una especialización, algo así, ¿no?

Sergio Bonilla: Sí, me metí a hacer la especialización.
 Martha Castillo: Y después fue cuando se metió a estudiar allá, cuando estuvo con Lisa en la casa del 20. Fue cuando estudió Atención a la Primera Infancia en el SENA.
 Sergio Bonilla: Sí.
 Martha Castillo: Porque siempre le ha gustado estudiar, ¿cierto?
 Sergio Bonilla: Sí, bastante.
 Martha Castillo: Porque usted tiene dos especializaciones, ¿no?
 Sergio Bonilla: No, tengo el técnico, el profesional, la licenciatura, la especialización y ahora estoy sacando la maestría.
 Martha Castillo: ¡Ha pasado por todos los niveles!
 Sergio Bonilla: Sí, y también hice unos cursos en el SENA.
 Martha Castillo: Sí, ha hecho cursos en el SENA de muchas cosas. Siempre le ha gustado estudiar.
 Sergio Bonilla: Sí, sí, sí.
 Martha Castillo: Fue cuando estuvo trabajando acá y lo dejaron sin trabajo cuando entró un alcalde nuevo, ¿no?
 Sergio Bonilla: Sí, con Peñalosa.
 Martha Castillo: Eso, que lo sacaron.
 Sergio Bonilla: Sí, cuando se fue Gustavo Petro y entró Peñalosa, el de los bolardos.
 Martha Castillo: Ah, ya. Y después hizo el curso de inglés en la Universidad Distrital.
 Sergio Bonilla: Ajá.
 Martha Castillo: Sí, le salió más barato porque estaba estudiando la especialización, ¿cierto?
 Sergio Bonilla: Sí, creo que sí, porque si no, era muy caro.
 Martha Castillo: Entonces, como que siempre eso lo que usted dice, ¿no? Siempre le ha gustado estudiar.
 Sergio Bonilla: Sí, siempre me ha gustado estudiar.
 Martha Castillo: Siempre le ha gustado estudiar. Siempre ha estado haciendo cursos.
 Sergio Bonilla: Sí, hacía cursos virtuales del SENA, que coctelería, que no sé qué más.
 Martha Castillo: Sí, era callejero, pero al mismo tiempo le gustaba estudiar.
 Sergio Bonilla: Exacto, yo era callejero, pero al mismo tiempo también estudiaba.
 Martha Castillo: Y no era de esos que se la pasaban en el computador viendo bobadas. No había tanta bobada como ahora. Usted se la pasaba haciendo cursos en el SENA.
 Sergio Bonilla: Sí, hacía cursos de todo
 Aquí tienes la transcripción con la puntuación corregida y los interlocutores asignados:

Entrevistador: Sí, sí, sí. Tengo una mano de cursos.
 Madre: Tiene hartos cursos.
 Entrevistador: Sí, sí. Cartoncitos que tuvieron que haber dado porque estudié muchos cursos en el SENA.
 Madre: Sí, al menos unos cuatro habrá estudiado.
 Entrevistador: Sí.
 Madre: Y arriba también estuvo estudiando. Uy, sí.
 Entrevistador: Hice un curso de inglés por allá. Yo no sé, también me dieron un cartón, una certificación.
 Madre: Sí, de inglés. Es que usted ha estudiado siempre.
 Entrevistador: Sí.
 Madre: O sea, siempre le ha gustado estudiar una cosa u otra.
 Entrevistador: Sí, es cierto.
 Madre: Siempre le gustó estudiar.
 Entrevistador: Pues yo he sido estudioso, pero pues porque yo no sé por qué, pero siempre estuve más metido en el estudio, seguro porque con el trabajo no quedaba tiempo para otra cosa.
 Madre: Sí, claro, claro.
 Entrevistador: En cambio, yo sí tenía tiempo para eso. Mantenía metido en el computador haciendo cursos de internet, de todo tipo. Cuando eran por horas los hacía y después me salían oportunidades de estudiar más cosas.
 Madre: Sí, me acuerdo incluso una vez que pasó a la Nacional, ¿no?, a Historia.
 Entrevistador: Ay, sí, a Historia, no... era una de Lenguas, algo así.
 Madre: Es que usted iba a hacer Filología en Alemán y en ese semestre no la daban, entonces le tocó presentar Historia y pasó, pero empezaba el otro semestre.
 Entrevistador: Sí, pasé dos veces a la Nacional.
 Madre: Sí, pasó dos veces a la Nacional.
 Entrevistador: Ok, listo. Y después ya me fui para Cajicá.
 Madre: Ya después fue cuando se fue, que le salió el trabajo ya viviendo en la casa del 20, que estaba ahí viviendo con Lisa, ¿no fue?
 Entrevistador: Sí, ya ahí me salió el trabajo en la Militar. Me recomendó un amigo, el Pollo.
 Madre: Ah, sí, el Pollo. Y le salió allá a trabajar. Entonces fue cuando se fue para la Militar, se fueron a vivir allí y después se fueron para Cajicá.
 Entrevistador: Sí.

Madre: Ahí en Cajicá fue cuando empezó a pintar en la calle, ¿cierto? Se la pasaba con esa maleta llena de pinturas, salía a pintar murales y hacer grafitis.

Entrevistador: Sí, me encantaba.

Madre: Loco, yo creo que la misma inteligencia suya lo ha puesto a hacer todo esto, porque usted es muy inteligente.

Entrevistador: (Ríe) Y cuando ya me fui para Cajicá, ya estaba metido en el cuento del rap. No sé si mi mamá se acuerda, pero cuando volví de Bolivia, de Pereira, yo ya volví rapeando.

Madre: Sí, llegó con otro cuento, otro rollo. Yo no sé dónde lo trajo.

Entrevistador: (Ríe) Ay, sí, madre. Y bueno, ya vamos llegando como hacia esta parte porque digamos, los casi diez años que estuve en Cajicá, pues de todas maneras la distancia nos separó un poco.

Madre: Claro, ya fue más, ya estuvo allá más solo un tiempo. Y yo con lo de mi mamá y todo pues también estaba acá.

Entrevistador: Sí, prácticamente fueron diez años en los que no fue la misma cercanía.

Madre: Sí.

Entrevistador: De pronto, ¿qué transformaciones o qué cosas vio en mí cuando me fui por allá? ¿Qué seguí haciendo y qué otras cosas cambié?

Madre: Pues yo por lo menos ya lo vi alejarse un poco de la pintura. Pero también lo vi muy concentrado en su trabajo, porque sí fue muy responsable. Y ya entró con el cuento de hacer la maestría.

Entrevistador: Sí.

Madre: Aunque perdió esa plata en la primera maestría, siempre tuvo las ganas de estudiar. Pero entonces ahí siempre fue como el tema de que de siempre fue bonito estudiar. Así no sea mucho lo que se gane, pero estar actualizado en una cosa, en otra, en otra...

Entrevistador: Sí, siempre he tenido esa motivación.

Madre: Sí, y eso es valioso. Entonces ya fue cuando, después de perder esa plata en la maestría, dijo que se iba a presentar a la Pedagógica para hacer la maestría que está haciendo ahorita. ¿Cuánto lleva ya en eso?

Entrevistador: Pues empecé en 2020, aunque realmente fue en segundo semestre de 2019.

Madre: O sea, prácticamente en el año que murió mi mamá.

Entrevistador: Sí, en 2019, a finales de año.

Madre: Ya va a cumplir cinco años.

Entrevistador: Sí. Aunque estuve retirado un año.

Madre: Sí, dejó de estudiar un año. Trece meses dejó. Ah, si no, ya se habría graduado.

Entrevistador: Sí.

Madre: Y bueno, ya llegando al final... ¿qué ha visto en mí sobre estas tres cosas: el hecho de ser profesor, el hecho de ser rapero y el hecho de trabajar con comunidades y lo social?

Madre: Lo que he visto es que le gusta mucho, o sea, todo eso lo tiene relacionado. Pero en sí lo que ha sido más fuerte es la música, como que lo veo más pegado a eso, como que le llama más la atención, lo llena más. Ya no lo veo como en un aula de clase, sino en otro ámbito.

Madre: Sí, más grande, más como más evolucionado, como más... como más afuera con la comunidad. O sea, afuera con la comunidad.

Entrevistador: Sí.

Madre: Que le gusta mucho la comunidad, le gusta mucho como meterse en el cuento de colaborar, de salir, de que la gente aprenda, que salga, que le interese eso.

Entrevistador: Sí, yo creo que hay dos cosas que me hacen ver que me gusta eso en la vida y es, una, cuando trabajé con habitantes de calle, y otra, cuando trabajé con los niños en ámbito familiar.

Madre: En ámbitos familiares. Eso fue lo que lo definió para decidir lo que está haciendo ahorita.

Entrevistador: Y lo otro más, qué pena que la interrumpa, y lo otro, haber trabajado en Pereira en un colegio y haberme dado cuenta de que no quería trabajar en colegio.

Madre: Eso no era lo que usted quería.

Entrevistador: Exacto.

Madre: Que usted quería algo más hacia el aire libre, hacia la...

Entrevistador: Ajá, sí.

Madre: Hacia la libertad, ¿no? No estar ahí metido en un aula.

Entrevistador: Sí, sí, sí.

Madre: Porque eso de los niños sí le gustó mucho.

Entrevistador: Sí, me gustó mucho. ¡Uf! Me gustó lo de los niños mucho, y lo de los muchachos también.

Madre: Y tanto lo de los habitantes de calle también. Eso le hizo abrir mucho la...

Entrevistador: Sí. ¡Uf! Bastante.

Madre: Le gustó.

Entrevistador: Me gustó mucho.

Madre: Tiene como ese carisma, como ese amor hacia eso. Es el amor, es lo que lo tiene ahí. El amor a eso. Así no gaste mucha plata, no tenga mucho, pero eso es lo que le da vida.

Entrevistador: Sí, ma. Y lo otro es... Ma, ¿se acuerda que su merced me ha visto presentarme una vez?

Madre: Sí.

Entrevistador: ¿Se acuerda? En San Isidro, como dos veces.

Madre: La primera vez fue cuando fuimos allá. No se acuerda...

Entrevistador: Una fue aquí abajo en San...

Madre: Y que se presentaron en... Ay, ¿cómo se llama eso? Que se enfrentaron con Luz en ese... donde está la estación esa de allá.

Entrevistador: Ah, en el Museo Nacional.

Madre: Museo Nacional, sí. ¿Esa fue la primera vez o fue primero aquí abajo?

Entrevistador: La primera vez fue allá en el Museo Nacional.

Madre: Ah, ok.

Entrevistador: Que ahí tuvimos un foro. Hubo mucha gente ahí y tuvimos entrevistas y todo.

Madre: Ajá, sí.

Entrevistador: Y había gente de la edad de mi mamá, que llevaba un tiempo ahí. Y también gente de barrios bastante marginados.

Madre: Claro, barrios marginados. Porque pues uno viene a ver y este barrio, Las Cruces, tampoco es que haya sido un barrio...

Entrevistador: Claro.

Madre: No, ese barrio era... pues pienso que es más difícil en Las Cruces que acá. Aunque creo que no tengo el concepto claro, porque Las Cruces está casi que cercana, entonces ahorita está más pesado allá.

Entrevistador: Sí, sí, sí, sí.

Madre: Y claro, por ejemplo, esa vez que fuimos al Museo Nacional, ¿qué le pareció? ¿Cómo fue la experiencia?

Madre: No, eso para mí fue una experiencia muy bonita porque yo no le encontraba sentido a lo que usted hacía. O sea, no conocía nada de eso. No lo entendía. No le veía futuro.

Entrevistador: Ajá.

Madre: Pero cuando ya fui ese día, cuando estuve ahí todo el tiempo, vi las cosas totalmente diferentes. Dije: "Vea, hay mucho talento, hay mucha cosa por hacer, lo que usted tiene y lo que usted está dando es bastante valioso." Y como decía yo ahorita, no es tanto el dinero, sino su bienestar, sentirse realizado. Porque pues no es la plata, es como usted se sienta, lo que le gusta, lo que lo haga feliz.

Entrevistador: Sí, sí.

Madre: Claro. De ahí yo vi mucho talento en los muchachos.

Entrevistador: Sí.

Madre: Vi talento ahí. Entonces ya vi talento y dije: "Lo que tiene Sergio es mucho talento." Eso fue como quitarse una venda de los ojos. Para mí, haber ido ahí significó mucho. Porque al principio yo le decía a su hermano: "Pero es que yo no le veo futuro a Sergio." Y él me decía que sí.

Entrevistador: Claro.

Madre: Él le veía futuro porque él conocía más. Yo no.

Entrevistador: Sí, claro.

Madre: Entonces él me decía: "Espere con calma, dejémoslo que haga lo que tenga que hacer." Pero no, yo no lo entendía. Pero cuando fui allá y vi todo, ya fue cuando también vine acá a San Isidro.

Entrevistador: Sí.

Madre: Entonces, él me preguntó qué me parecía, y le dije: "No, pues la verdad sí tiene usted toda la razón, porque yo no conocía nada de esto. Yo veía eso como una forma de pasar el tiempo de manera diferente."

Entrevistador: Sí.

Madre: Pero al verlo ya ahí, verlo con toda esa gente, me di cuenta de que sí, lo que tiene es talento por donde quiera.

Entrevistador: Ya. Y aquí abajo cuando nos presentamos, ¿qué recuerda?

Madre: Claro, yo también me acuerdo que ya lo vi en otra posición, presentándose y todo. Y ahí ya veía uno cómo la gente lo recibía.

Entrevistador: Sí.

Madre: Y que los niños se nos acercaban y nos pedían una foto.

Entrevistador: Exacto.

Madre: Ahí ya fue más con niños, algo bastante diferente. De adultos a niños. Y que los niños querían una foto, que esto, que lo otro. Entonces, eso fue algo totalmente diferente. Ahí fue cuando dije: "No, es que lo que tiene es talento." Y eso es lo que le gusta. Así no haga mucha plata, pero hay que apoyarlo.

Entrevistador: Sí.

Madre: ¿Y su papá qué dice de eso ahora? ¿Él no le dice nada?

Entrevistador: Hasta ahorita, digamos, está también como abriéndose a eso porque, como estuvo en el grupo de adulto mayor y estuvo en música y eso, entonces ya como que seguro vio también gente que le pegaba al HipHop, entonces ya me ha comenzado a preguntar y eso. Pero él también, obviamente, lo veía y la gran mayoría de gente lo ve como...

Madre: Sí, uno lo ve como una cosa ahí, como tan insignificante.

Entrevistador: Como por destrave.

Madre: Ajá, sí. Entonces yo lo veía así, pero ya cuando fui allá y todo, dije: "No, de verdad que tienen hartito talento. Tienen mucho, mucho talento, mucho potencial." Porque yo no conocía eso, yo nunca había estado en eso. Así pasaría hasta cuando Toño me llevaba. Su tío Toño me llevaba mucho a donde es... eso es allá arriba, en... ¿cómo se llama eso?

Entrevistador: ¿Belén?

Madre: Ah, ok, arriba del barrio Egipto.

Entrevistador: Eso, eso tiene la Media Torta, lo llamamos la Media Torta.

Madre: Sí, sí, sí, sí, sí. La Media Torta. Y él me llevaba allá, él me llevaba a mí, y había música de muchachos, de rock, toda esa vaina. Incluso repartían esa marihuana así como dulce, pero yo no sabía eso nada. Pero él me llevaba allá. Yo sí, como le digo, él siempre me llevó, pero siempre me cuidó. Eso sí, él me cuidó y lo fuera no le digo yo, me cuidaba mucho. Él me llevaba allá porque me llevaba, imagínese, y eso era una locura, y él me llevaba allá. Su tío Jorge me sacaba también, pero él también me sacaba porque él también me cuidaba. Ellos me sacaban con la responsabilidad de ellos y ellos me cuidaban. Entonces, yo creo que también de esa gente salió una cantidad de gente así, igual. Entonces, yo me acordé el día que yo estuve allá, yo me acordé de Toño. Yo dije: "Como había estado muy niña por allá en la Media Torta..."

Entrevistador: Sí.

Madre: Muy niña, porque niña.

Entrevistador: Ah, ya. Y bueno, listo. Hoy en día, ¿cómo ve su merced a Sergio? ¿Cómo ve a su hijo, digamos, como persona, como profesional?

Madre: No, pues lo veo con mucho talento, y lo veo... para mí, yo lo había visualizado así, saliendo fuera del país, haciendo sus cosas con su música, y en grande. O sea, sí, creciendo en todo, en todo el sentido de la palabra.

Entrevistador: Sí.

Madre: Porque así como puede crecer en la música, puede crecer en lo otro de lo que se va prácticamente a sacar su tesis.

Entrevistador: Ajá, sí.

Madre: No sé tampoco cómo se manejará eso, no sé, porque tampoco lo tengo totalmente claro, pero que va a dar fruto y va a salir, sí, hijo, va a salir.

Entrevistador: Sí.

Madre: No sé cómo Dios lo tiene planeado, pero eso va a salir.

Entrevistador: ¿Y cómo sintió, digamos, mamá, cuando yo le cuento, "nos vamos", que nos salió para Manizales, que nos salió para...?

Madre: Que digo yo, ya los vi allá, ya los vi allí, entonces ya sé que van a ir a presentarse y que va a ser bonito. Y el hecho de que ustedes estén allá, de que una persona los elogie, les dé, les brinde y todo eso es bonito, porque eso no lo hace tampoco cualquiera.

Entrevistador: Mm, sí, es cierto.

Madre: Eso no lo hace cualquiera. Cualquiera no lo hace, ni tampoco cualquiera se gana ese privilegio.

Entrevistador: Sí.

Madre: Porque eso es un privilegio.

Entrevistador: Sí, es un privilegio.

Madre: Es un privilegio. Así sea, hijo, que vaya y se tome una gaseosa con un sándwich, pero es un privilegio.

Entrevistador: Sí.

Madre: Porque no cualquiera se gana ese privilegio. Entonces, eso es bonito.

Entrevistador: Sí. Hoy en día, digamos, haciendo la tesis, pues me he dado cuenta de que el rap ha sido la manera en que yo me he mantenido en contacto con las comunidades. Nosotros estuvimos con Luisa arriba en Aguas Claras...

Madre: Porque se les también se les va como dando la opción, ¿cierto?

Entrevistador: Sí. Y los niños se acercan, la gente se acerca, quiere saber más, cómo es algo que atrae tanto a la juventud, entonces quieren estar más enterados, meterse más en el cuento, empaparse más del tema.

Madre: Y ahí, digamos, uno también les puede brindar ese ejemplo a los niños, de que pueden hacer algo con su vida.

Entrevistador: Yo siento que, por ejemplo, a mí el arte me encanta, y si yo de pronto lo hubiera visto desde más pequeño, hubiera visto como...

Madre: Como lo está haciendo usted, demostrando.

Entrevistador: Sí, eso es lo que estoy tratando de hacer, que los niños vean que hay otras opciones.

Madre: Sí, que hay otras opciones diferentes a estar por ahí en la esquina parado sin hacer nada, consumiendo ese tipo de cosas.

Entrevistador: Exacto, es también una manera de mostrarles que hay otras cosas.

Madre: Que hay muchas cosas, no solamente eso, sino que hay muchas más cosas, y con cariño, con amor, con una sonrisa, con los brazos abiertos.

Entrevistador: Sí, con un abrazo.

Madre: Eso es importante. Entonces, todo eso está bonito, pero como le digo, cuando uno no conoce bien algo, no lo valora. No alcanza a entender el valor de eso, porque no sabe, uno no tiene conocimiento sobre eso para nada.

Entrevistador: Sí. Ah, bueno, mamita. Gracias

2. Entrevista A John Heidelberg Bonilla (24 de septiembre de 2024)

Jhon, además de ser mi hermano, es un referente que me conecta con la memoria histórica de nuestra familia y del barrio Kennedy, donde crecimos. A través de sus relatos, se revela la riqueza de las experiencias culturales y educativas que marcaron su infancia y juventud, como el acceso a la música, los espacios comunitarios y el papel de la escuela como núcleo de formación. Su voz es clave en este estudio porque, desde su perspectiva, ilumina cómo las condiciones históricas y sociales moldearon nuestras vidas, nuestras decisiones y nuestra manera de habitar el mundo.

Entrevistador: ¿Cuentame porqué llegaron cassetes de música en inglés con cancionero a la casa, porque los trajiste y de donde?

Jhon Bonilla: Yo entré al colegio Nicolás Esguerra en 1988 y entonces, desde el primer grado, el colegio Nicolás Esguerra le brinda a uno música. Entonces, lo primero que hacen es meternos con un cancionero de música colombiana, y el profesor nos deja la tarea de que un domingo cada 8 días, cada 15 días, tengamos que ir a la sala de conciertos de la Luis Ángel Arango. Entonces, la Luis Ángel Arango estaba abierta el domingo hasta el mediodía o hasta las 2 de la tarde casi. Entonces, después de que uno salía del concierto, entonces podía ingresar a la Luis Ángel, y la Luis Ángel pues era en ese momento la única prácticamente biblioteca que tenía pues los mejores elementos. El Banco de la República la ha dotado siempre como una de las mejores bibliotecas. Actualmente hay muchas más posibilidades porque ya se generan bibliotecas locales, pero en ese momento no existían las bibliotecas locales como tal.

Entonces, yo empiezo a mirar todas las salas que hay y abren una sala específicamente de inglés en el sexto piso, entre el quinto y sexto piso, antes de subir a la cafetería. Y ahí ya uno empieza a acceder a materiales. O sea, al inscribirse, pagaba en ese momento quizás por todo el año como unos 5,000 pesos, de pronto, y al inscribirme como estudiante ya me permitían sacar materiales por 8 días. Entonces, yo saqué el material de inglés y le hice la copia en una grabadora que tenía doble cassette, y ahí fui y saqué las fotocopias, creo que con mi tío, que tenía unas fotocopadoras.

Entrevistador: Con el tío Jorge.

Jhon Bonilla: Con el tío Jorge. Entonces, me organizaron exactamente igual que como era el cassette. Y entonces así, pues, los organicé y me quedé con la copia de los libros de inglés para poderlos tener en mi casa. Y ahí llegaron a mis manos. Entonces, pues al tenerlos ahí, entonces a su vez los pude acceder a ellos porque era de la colección de cassettes que se tenía.

Entrevistador: ¿Y tú cuántos años tenías ahí, más o menos?

Jhon Bonilla: Yo creo que yo ya tenía por ahí... estaba en octavo, noveno, o sea, yo creo que ya tendría unos 14 años.

Entrevistador: ¿Unos 14, 15 años?

Jhon Bonilla: 14, 15 años.

Entrevistador: Ya. Porque entonces, en ese orden de ideas, yo tenía por ahí 6 años, digamos, cuando llegaron los cassettes.

Jhon Bonilla: Cuando llegaron los cassettes.

Entrevistador: Después, yo me acuerdo mucho, digamos, como para mí, ese abrir ese equipo de sonido era abrir también como un universo, porque yo también alcancé a escuchar como los vinilos que había. Me acuerdo mucho que, digamos, gracias a ti, llegué como a escuchar a Los Prisioneros, a Estéreo, Mecano, había un compilado de varios grupos y había uno como *Mi novia se cayó en un pozo ciego*.

Jhon Bonilla: Sí, claro.

Entrevistador: Me acuerdo mucho de todo el tema de rock y de Silvio Rodríguez. Ah, bueno, ahí está el cassette.

Jhon Bonilla: Sí. Yo creo que también, por mi incidencia en Kennedy, de parte también de mis dos tíos menores, que eran Sonia y Wilson Castillo, ellos escuchaban más que todo rock en español. O sea, estaban en ese momento, había llegado el rock en español en los 80. Y entonces, pues ya, digamos, como niño, pues ya yo empezaba a ser incidido por esa línea.

Nosotros tuvimos en Kennedy una ventaja, y es que en ese momento, en los 80, había mucho capital social. Entonces, no podía entrar a las casas de la cuadra sin restricciones, y entonces los diciembres sacaban los bafles en la cuadra. Entonces, todo el mundo, o sea, como que participaba activamente, daba dinero para pintar la cuadra. Entonces, se pintaban, sean los muñecos, y en las fechas ya festivas del 8 de diciembre, del 24 y del primero de enero, ¿sí? Entonces ya se sacaban los bafles, se bailaba y se compartían las comidas. Entonces, de ahí, pues, digamos, al tener estos referentes de jóvenes que en ese momento tenían unos 15, 16 años, ellos escuchaban esta música entre el merengue, ¿sí? Un poco de salsa, sí, había, digamos, una incidencia fuerte de salsa y el rock en español.

Y cuando entra el rock en español, pues yo ya empiezo a vivirlo más a fondo en el colegio Nicolás Esguerra, porque allí hay unos chicos que, pues gracias a sus familias, tenían como esa influencia.

Y el momento top para mí, para el tema del rock en español, es cuando nosotros llegamos con el colegio Nicolás Esguerra al Supermatch, que era un evento que organizaban los colegios más, digamos, más... los colegios privados y los colegios más importantes de la ciudad, e invitaron en esa vez al Colegio Nacional Nicolás Esguerra.

Nosotros llegamos con una presentación al lugar, que eso era como un estadio parecido. O sea, es como una zona que queda con la autopista norte, y actualmente todavía tiene las gradas de estadio.

Entrevistador: Sí, es ahí. Yo creo que uno pasa cuando viene de Chía.

Jhon Bonilla: Exacto. Ahí entonces organizaban el Supermatch, y ese día Compañía Ilimitada, Juancho, y eso para mí fue top y empezar a llegar a meterme con el español hacia mis 15 años.

Entrevistador: Brutal.

Jhon Bonilla: Y es como un poco como traerlo a la memoria, en ese sentido, de cómo se pudo haber vivido en la casa, qué significaba, digamos.

Entrevistador: Claro.

Entrevistador: Ah, porque, a ver, para barrios estratos, o sea, yo creo que desde la clase media hacia abajo, la única posibilidad, pues, era la televisión a la que teníamos acceso o la radio. Y en la televisión teníamos tres canales, y en ese momento, digamos que logra, o sea, con la genialidad que tenía Jaime Garzón, logra empezar a imponer una serie de programas en la parrilla.

Entrevistado: En la parrilla franja horaria.

Entrevistador: En unas franjas horarias espectaculares. Entonces, él, digamos, se mete con diferentes programas que vas a encontrar ahí. O sea, con, ¿cómo se llamaba?, con ese ejercicio que hacía. Tenía uno que arrancaba y decía: "Hoy, como todos los miércoles, es miércoles." Entonces, arrancaba hablando carreta. O sea, un poco de "vamos a hablar miércoles."

Entrevistado: Sí.

Entrevistador: Entonces, el personaje conecta, y pues todos, obviamente, te reconocen la genialidad que tenía para hacer una lectura de la política y a esa lectura de la política podré llevarla a las personas con un lenguaje más coloquial, más amigable, entendible. Y entonces, pues, eso obviamente llevó a que nos capturara a muchas audiencias. Realmente, creo que las audiencias jóvenes, las audiencias que estaban asociadas con la academia, empezaban un poco a hacerse preguntas de cómo funcionaba el tema de la política.

Entrevistado: Sí, y bueno, pues, obviamente ya empezaba a entregar información. Además, digamos que veníamos de años muy, muy duros, ¿no? O sea, en donde personas que querían, digamos, cambiar cosas en el sistema, pues de una vez eran eliminadas. Habíamos acabado de pasar, hacía unos 10 años atrás prácticamente, el caso Galán, todo el exterminio que se hizo al M19, sí, a la UP, a la Unión Patriótica. Y en el momento en que se hace la firma también del M19, incluso con la posibilidad de que se empiece a crecer en las encuestas porque empezaba a hacerlo Pizarro León Gómez, pues en el momento en que se da el proceso lo matan en un avión. O sea, de una manera en la cual estaban los medios de inteligencia, el DAS y demás. Básicamente estaban en curso procesos en los cuales querían exterminar toda la oposición, que llamaban en ese momento "izquierda."

Entrevistador: Claro.

Entrevistado: Pero realmente no hay una sola izquierda. Hay un proceso de oposición al modelo que estaba en ese momento instaurado y que yo creo que todavía tiene ese enquete porque es de muchos años. Y todas estas personas estaban siendo eliminadas. Entonces, él busca una forma en la cual le inyecta comedia, pero a la par le está informando a la gente lo que está sucediendo y lo está haciendo de una manera muy atractiva. Y yo creo que marca unas raíces descomunales que hoy se ven en personajes como Juanpis, en caricaturistas, en muchos de los youtubers. O sea, él hace una siembra, él entrega su vida, pero hace una siembra para cambiar el humor y la política en el país, y para abrirle paso a otras personas, para decir: "Se puede investigar alrededor de." Y, aparte de que se puede investigar, se puede publicar de una manera creativa. Entonces, hay que buscarlo.

Entrevistador: Claro.

Entrevistado: Y, pues, yo creo que en el momento en que recibimos el embate... Bien lo narraba uno de los comentaristas deportivos: cuando se despide dice: "País de mierda." Porque realmente a uno le afecta en el corazón que una persona que estaba haciendo las cosas de manera diferente, haciendo ver cosas, lamentablemente haya sido asesinada.

Entrevistador: Sí.

Entrevistado: Entonces, claro, obviamente en ese momento se vive muy duro. No es solo un asunto que trasciende la universidad pública; toca todas las universidades, toca la gente. Y la prueba fehaciente es lo que se vivió en el proceso del sepelio, en donde la gente definitivamente abarró todas las calles con la despedida de un periodista, un periodista humorista, alguien que, sin una incidencia directa desde la política, sino más desde otra perspectiva, le empieza a generar un cambio al país muy interesante. Yo creo que es un personaje trascendente definitivamente para Colombia, un personaje que todavía nos está marcando muchos elementos.

Entrevistador: Brutal. Brutal. ¿Cómo qué recuerdas tú de haberlo vivido? O sea, digamos, ¿dónde estabas?

Entrevistado: Uy, a mí me pasó algo muy loco porque era la primera vez que yo podía ir al mar. La Universidad Nacional nos había llevado en un bus para ir a Cartagena a un seminario de administración de empresas. Entonces, yo tuve la oportunidad en ese momento de ir con una compañera que, de hecho, en ese momento era mi novia, María Fernanda López. Y entonces, cuando recibí la noticia, realmente estaba muy cerca de la salida de Bocagrande, en Cartagena. Estaba viendo a los niños que vivían en barrios subnormales al lado del mar, con contaminación y demás. Y ellos les pedían a las personas que les mandaran monedas al mar, se metían y encontraban la moneda en un mar sucio. Entonces, sí me significó una llorada ahí en el mar. Conocer la noticia en todo el proceso y ver esas realidades de país, en ese momento fue muy fuerte.

Entrevistador: ¿Recibiste la noticia en Cartagena?

Entrevistado: Sí, recibí la noticia en Cartagena.

Entrevistador: Ya, ya.

Entrevistado: Sí, ya vuelvo a Colombia, a Bogotá. Cuando vuelvo a Bogotá, les cuento a ustedes un poco. Ustedes como que se enteran del asunto...

Entrevistador: Del tema, pero sí.

Entrevistado: Claro, porque todos más o menos teníamos en cuenta lo que él decía los miércoles. Nos hacía como el balance de la semana, nos contaba hacia dónde apuntaban los políticos. Ya estaba desnudando el proyecto que venía desarrollándose alrededor de Álvaro Uribe Vélez, y él había avizorado que lo tenían en la idea de que iba a ser presidente. En ese momento, el personaje estaba apenas con la Aerocivil.

Entrevistador: Ni siquiera había llegado a la gobernación.

Entrevistado: Ni siquiera había llegado a la gobernación, estaba en la Aerocivil. Ya estaba habilitando el tema de las entradas de varias avionetas y todo. Además, estaba íntimamente ligado con el narcotráfico.

Entrevistador: Ni siquiera había llegado a la gobernación, estaba en la civil y ya estaba habilitando el tema de las entradas de varias avionetas y todo. Además, estaba íntimamente ligado con el narcotráfico. Bien, bien, pa. Gracias, gracias. Listo. Y ahora entonces, el otro suceso que también asocio mucho contigo, eh, en 1999. Es como el 6 de diciembre. Tengo que

mirar ahorita bien la fecha. Y es la primera vez que yo fui al estadio, ¿okay? Fue acá en Bogotá, una final, estaba mirando ahorita, de la Supercopa Colombiana entre América y Santa Fe, y tú me llevaste. Me acordaba...

Entrevistado: Yo me acuerdo. ¿Sabes qué me acuerdo? Me acuerdo que estaba como en Santa Rita, suroriental. Y tú me llamaste, me dijiste como que si quería ir, y yo pues obviamente dije que sí. Fuimos al estadio, a esa final. Esa fue la primera vez que fui al estadio y esa vez América quedó campeón. Venían de empatar 1-1 en Cali, empataron 1-1 también acá y ganaron por penaltis.

Entrevistador: Interesantísimo. Pero...

Entrevistado: Sí, y claro, yo sí lo recuerdo, o sea, lo tengo muy nítido porque fue la primera vez que fui al estadio, vi al América jugar, quedaron campeones. La barra, nosotros estábamos como a este lado y la barra estaba allá al otro lado. Nos tocó con Santa Fe. Nos tocó sin camisa.

Entrevistador: Sí, nos tocó. O sea, ni camiseta tenía. Yo creo que después de eso fue que me compré la primera camiseta del América.

Entrevistado: Pero entonces como que era la barra mezclada.

Entrevistador: Sí, pero pues mucha gente de Santa Fe, efectivamente. Qué loco. No, no me acuerdo.

Entrevistado: Pero pues la ventaja era que yo ya creo que en ese momento ya estaba vinculado con la alcaldía.

Entrevistador: Sí.

Entrevistado: Como que yo ya estaba vinculado con la alcaldía y por eso era que yo tenía la facilidad de poder ir al estadio y todo eso. Sí, creo que fue así la cosa.

Entrevistador: Sí. ¿Como en qué año estuviste tú trabajando en Medicina Legal?

Entrevistado: Ah, bueno, yo entro a Legal... Ya. Técnicamente, o sea, yo empezaba a los 16.

Entrevistador: Ah, ¿entonces a los 16?

Entrevistado: Porque yo era auxiliar bachiller de policía. Entonces, como yo había sido también caminante desde chino, pues me conocía mucho los barrios y cuando me empiezan a hacer georreferenciación de barrios, les llevaba la delantera a los que me pasaban por delante.

Entrevistador: Sí.

Entrevistado: Entonces, pues rápidamente me ubicaba. Además, tenía la habilidad de ubicarme porque desde los 8 años yo ya andaba en busetas, en buses. Tenía la posibilidad de ir a Kennedy, a Ciudadela o con subsidios de La Victoria, entonces me atravesaba toda la ciudad. Obviamente, pues cuando uno es chino o pone cuidado o se pierde. Entonces tuve que desarrollar la habilidad.

Entrevistador: Claro.

Entrevistado: Entonces, a los 16 años, ya con la policía, pude hacer la ubicación referencial. Terminó a los 17, ya casi para cumplir los 18. Terminó de prestar el servicio, empiezo la Universidad Nacional y a los 6 meses... A los tres meses me llaman, como en marzo o abril. Yo empiezo a trabajar en el primer semestre de mi universidad con la alcaldía y empecé a trabajar en Legal y Ciencias Forenses. Trabajé ahí 3 años, hasta mis 21 años.

Entrevistador: O sea, hasta 1999.

Entrevistado: Hasta 1999.

Entrevistador: Y trabajaste... O sea, que posiblemente, claro, cuando pasó lo de Garzón, estabas trabajando en Medicina Legal.

Entrevistado: Posiblemente estaba trabajando en Medicina Legal.

Entrevistador: Ah, sí. Pero a Jaime Garzón no le hicieron necropsia en Medicina Legal, ¿cierto?

Entrevistado: No. Movieron los médicos hasta el lugar donde estuvo. Ya le hicieron todo el proceso de necropsia y todo. Movieron todo para evitar trasladar el cadáver por las consecuencias y las implicaciones que se tenían. Era más barato llevar a los médicos de Medicina Legal hasta el lugar y todo el equipo que necesitaban que mover el cadáver, por las implicaciones sociales.

Entrevistador: Claro. Sí, eso sí lo recuerdo.

Entrevistado: Sí, sí. Yo trabajaba ahí en ese momento.

Entrevistador: Ah, ya, pa. Listo, listo. Gracias, pa. Uy, no.

Entrevista A Luisa Ramírez (30 de octubre de 2024)

Mujer de 30 años, oriunda de Chía, quien ocupa un lugar importante en la parte final de esta historia de vida y su relato, al ser partícipe y testigo de los procesos que han marcado la formación subjetiva en los últimos cinco años. Luisa, a través de su testimonio, ofrece una perspectiva relacional y polifónica, que permite profundizar en cómo las experiencias compartidas con Sergio en torno al arte, la música y la cultura han influido en su construcción identitaria. Su voz es fundamental para analizar la manera en que los contextos culturales y las interacciones cotidianas moldean las subjetividades.

Entrevistador: Listo. Bueno, entonces, es como un poco pensar en la formación subjetiva, que se refiere a cuando nos transformamos como producto de todo, ¿cierto? Ese "todo", del devenir, de nuestra reflexión, de nuestra decisión. Eso es como un poco como el proceso de subjetivación. Entonces, vamos a hablar un poco como de esas experiencias artísticas y culturales que inciden en eso, en que uno diga: "No, yo quiero hacer esto, quiero tomar esta decisión". Es como esos

momentos y experiencias que uno tiene en la vida que lo marcan un poco, también en el sentido de que uno dice: "Me reafirmo en esto, o me transformo en esto, o aprendí esto y ahora hago esto".

Luisa Ramírez: Sí, se entiende.

Entrevistador: Entonces, es como que tú, obviamente, has hecho parte mucho del proceso porque también el relato autobiográfico, si bien es mío, también es polifónico. ¿Qué quiere decir eso? Como de otras, muchas otras voces que hacen parte. Porque resulta que el sujeto no es un individuo realmente, ¿sí? Sino que lo que es la categoría de sujeto, que es lo que yo estoy estudiando, es un campo dinámico, un campo de cosas, de creencias, de cosas que pasan, de identidades que uno tiene en la mente. Entonces, ¿qué sientes tú que podríamos decir como que tenemos en común con respecto al sentimiento y lo que ha hecho la música en nosotros? La música y el arte en general.

Luisa Ramírez: Wow, esa pregunta está re aspera. Qué siento yo que ha hecho todas estas cosas que nos unen en la Música?

Entrevistador: Sí. O sea, digamos, o de ver de lo que hemos vivido en común y eso, ¿tú qué sientes? Y ahí, pues, hablamos de experiencia, ¿cierto? De recordar cosas y decir: "Ah, esto lo vimos de tal forma o "Yo también lo viví de tal forma, y entonces ahí, por supuesto, también entra mucho, pues, Mata de Ají", porque hace parte de eso.

Luisa Ramírez: Obvio. Claro, eso.

Entrevistador: Pero entonces, ya te comprendo. Ya te comprendo como en la historia de lo que nosotros nos hemos conocido. Digamos, por ejemplo, el día que nos conocimos, como que también hay música, ¿no? Hay música. Y ahí para adelante hay música. Entonces, como que, ¿cómo sientes tú que iba la música de repente? O que la música pudo haber marcado momentos tanto tuyos como míos, como nuestros.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Eh, sí, efectivamente, la música siempre ha hecho parte de eso. Y es como lo que te decía ahorita, cuando me acordé de la sensación que me producía una canción. De recordar ese momento, de que me estaba comiendo ese dulce reparche. Porque también trae, te trae la sensación, ¿no? Como que también te trae muchas cosas, los olores, también.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Eh, uy, como experiencias, digamos, con Mata de Ají. ¡Uf! Ha sido muy lindo, porque hay muchas cosas ahí. Principalmente, el tema, digamos, de recuperar los saberes y las tradiciones de nuestro territorio, crea una conciencia muy áspera en la gente también, ¿no?

Entrevistador: sí.

Luisa Ramírez: Eso es muy brutal. Y como el poder llegar a construirlo, ¿no? entonces... como cuando hicimos nuestra primera canción, que fue *Notorious*. Fue reáspero, el hacer música, el *freestyle*.

Entrevistador: Cuando hicimos slam, que fue también como así de... como el descubrimiento de una manera de entrarle a un ritmo, de una manera de entrarle a un ritmo

Luisa Ramírez: Sí. Y de tú investigar ese ritmo y entonces ya dices: "Uh, claro". Y ahí se conectan muchas cosas de lo que yo he sido también antes y de lo que tú has sido porque, digamos, ahí como por ese tiempo yo empecé a estudiar danza folclórica. Entonces, eso también, como era virtual, tú estabas escuchando mis clases muchas veces y me ayudabas a hacer videos y como todas esas cosas. Yo con mis friteras ahí, locura y eso, ¿no? Y como que tú desde la música y yo desde la danza, y como que ahí estuvo su conexión desde el inicio, ¿no? Como que en el inicio fue algo así. Porque bailábamos por ahí, ¿te acuerdas?

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Me acompañabas a algunas presentaciones que tenía en otros lugares. Entonces, también como que la música estaba ahí, y tú también. Y cuando rapeábamos todo, entonces también todo eso se conectó un montón.

Entrevistador: Y eso que, digamos, ahí nosotros pues ya escuchábamos como un mismo tipo de música. Era muy variado, o sea, escuchábamos como bullerengue, y digamos a mí me gusta mucho el bullerengue, y la cumbia...pero también el Rap.

Luisa Ramírez: Entonces, áspero, áspero porque eso, digamos, como el primer evento. Ah, entonces, como se fusiona ahí tus conocimientos y mis conocimientos. Como en el tema escénico, como las ideas también. Y entonces cuando empezamos a ir a lugares en donde vemos cuadros tan brutales emocionalmente, que te conmueven tanto, marica. O sea, yo tengo como unos recuerdos así reales, como cuando fuimos a Aguas Claras.

Entrevistador: ¿Aguas Claras?

Luisa Ramírez: Al primer festival donde nos invitó Nats.

Entrevistador: Sí, sí, sí, sí.

Luisa Ramírez: Fuiste tú como sí, que yo te estaba haciendote era como apoyos. Y ahí nos votamos un tema que teníamos los dos, creo. No me acuerdo.

Entrevistador: Sí, yo creo.

Luisa Ramírez: Bueno, no me acuerdo.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Bueno, X, ahí vas tú. Ahí estabas tú, por favor. Y teníamos *Notorious*, creo que... El caso es que yo decía: "Marica en un momentico". Claro, vamos a un lugar en donde, pues, es diferente a cómo nosotros vivimos porque, pues, es bien arriba, ¿no? Sí, arriba, y ahí, claro, obviamente hay otras... uno se analiza todo eso como estando ahí, como pillándose. Cuando empecé a bailar *break* y empezamos a bailar break, y después nos sentíamos como con un montón de niños como: "Profe, ¿qué más hago?" Pan!, así reparchados. Y es como que tú tengas... Y cuando, profe, como que cae en cuenta como: "Uf, están pasando muchas cosas ahí". Están pasando muchas, muchas cosas ahí que son muy profundas, que te hacen llegar a unas reflexiones en donde tú dices como: "Brutal el poder de la música, del arte, del HipHop". Y el HipHop siendo tan completo, ¿no? Porque el HipHop tiene todas las ramas del arte, ¿sí me entiendes? Entonces, es una cosa que yo digo como:

Parce "Brutal". O sea, de verdad, uno se pone a analizar y uno dice: "Efectivamente, eso es lo que es una cultura, ¿no? Es toda una forma de vida. Es toda una forma de vida increíble". Entonces, claro, como... Uno ya entra en otras dinámicas y uno ya dice como: "Claro, parce, uno pudiera llevar la oportunidad a estos niños. Como tan bonito, ¿no?" Porque obviamente el tema, digamos de la *weed*... Es muy normal.

Entrevistador: Sí, es súper normal.

Luisa Ramírez: En cambio, pues, en muchos otros lugares está más estigmatizado, ¿no? Obviamente. Y eso que ya, pues, no tanto como antes, ¿no? Pero de todas maneras, solamente eso, pues, es porque suceden muchas otras cosas, ¿no? Como hay otros consumos que tiene la gente como el basuco y eso. Entonces, claro, obviamente es otra vuelta. La gente ve la *weed* de una manera más tranquila, como: Ah, como es, como una plata.

Entrevistador: Bueno, no sé. Son muchas cosas como que uno...

Luisa Ramírez: Esas cosas. Hay poblaciones, pues, que tienen que guerrear la re dura. Hay gente que le tocó guerrear la re dura. Y es muy bonito, ¿no? Porque también como el pueblo, ¿no? Lo que realmente es.

Entrevistador: Sí, sí, sí, sí.

Luisa Ramírez: Eso es re lindo. Entonces, claro, como digamos, Mata de Ají, cuando íbamos por el sur, que íbamos para... para... Tu falta potencia, que claro, es como así en la calle, como la cosa más popular encontramos una mata de Ají, como encontramos. Ah, bueno, que no eran... eran ajies.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Eh, y todo como con el sonido de la calle, de la gente, como: "Marica, como que Mata es, por medio de las músicas, por medio del rap": Mire esto, ¿sí entiende? Mire lo valioso de esto, que la gente vive muy feliz.

Entrevistador: Sí, exacto. Y que somos muy ricos en muchos sentidos.

Luisa Ramírez: Claro, sí. Entonces, uno dice: "Uf, para, digamis, ¿cómo puedes brindar esa oportunidad? Como a esos niños, a esas personas que también se sientan identificadas y yo digo: 'Eso es reaspero. Eso es reaspero' y eso, como que llega a todo el público, llega a los señores, a las señoras". Por ejemplo, cuando hicimos el show aquí, que entregamos a Mata de Ají, las señoras así lindas, y pasa el tiempo y nos siguen recordando, y como que para ellas es como, no sé, super chévere.

Entrevistador: Como cuando estuvimos allá arriba en Ciudad Bolívar, en la casa de Taspá, y aquel man ese que nos decía: "Uy, mis Restrepos".

Entrevistador: Ajá, sí, sí, sí.

Luisa Ramírez: Entonces, es muy bonito. Entonces, eso mismo también nos lleva a vivir cosas y a entrar en otras reflexiones porque, obviamente, lo que hacemos tiene una profundidad, ¿sí? Y entonces, como que ya uno entra en otras reflexiones, no solamente como: "Chimba, tal", sino como: "Hay muchas otras cosas que...".

Luisa Ramírez: Entonces, eso como... devolviéndome un poco, eh. Claro, como ese sentir, digamos, como tan ancestral, tan popular, como de lo que somos, como con esa conciencia. Pues se unen como lo que a ti te gusta también y lo que a mí me gusta.

Entrevistador: Y eso es lo que pasa, que nosotros no hemos sido solo rap, sino que hemos sido cosas. Sí, desde la danza, desde el drum n bass, desde el rock. Claro. Todo eso hace que uno quiera hacer algo, pues unir todo eso.

Luisa Ramírez: Y ahí es en donde aparece el HipHop de mi vereda. donde se empieza a buscar los eventos como una forma de entrar en un trabajo pedagógico, un trabajo formativo.

Entrevistador: Y lo que hemos visto un poco, yo creo que nos lleva a querer hacerlo. Y vamos a llevarlo a otra comunidad, no aquí, no lo vamos a centralizar, sino lo vamos a llevar al otro lado.

Luisa Ramírez: Entonces, eso como que está lleno de muchas intenciones, muchos sentidos, muchas intenciones bonitas de transformar, como también de brindar un espacio bonito, ¿sí? Y, pues, desde la cultura, ¿no? Que también a veces la gente pues la estigmatiza tanto, ¿no? Entonces, claro, como que se empieza a crear un cambio en las personas.

Luisa Ramírez: Entonces el HipHop de mi vereda está lleno de mucho sentido, claro, ahí es donde uno se da cuenta de los procesos también que llevan en otros territorios y cómo el HipHop los une, ¿no? Porque, digamos, está el parche de kurtis y estos chicos, que también tienen una alta trayectoria. Y también cómo ellos tienen un trabajo con la comunidad bien importante, ¿eh? Pues porque tienen a los chicos, ¿no? El otro grupo que tenían los chicos. Bueno, las escuelas, ¿sí?

Entrevistador: Sí, las escuelas de los territorios.

Luisa Ramírez: De los diferentes territorios.

Entrevistador: Ajá.

Luisa Ramírez: Sí, sí, sí. Entonces, ver cómo el HipHop también los une. Y entonces, claro, allá se lleva un proceso, pero acá también se lleva un proceso como con los chicos de *Moon City Rockers*, que también ellos ahí llevan metiéndole y, pues...

Entrevistador: llevan años, muchos años

Luisa Ramírez: Y también, además de eso, aquí es el único colectivo de *breaking* que hay.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: O sea, ellos también juegan un papel muy importante en el pedazo.

Entrevistador: Sí, exacto.

Luisa Ramírez: Como cuando vimos a Toño bailando popping, ¿no? Ese señor, marica, pues, re áspero.

Entrevistador: Ay, por ejemplo, recordemos un poco, ¿y qué pasó en nosotros en el periodo en el que estamos viendo *Get Down Brothers* y de repente va y pasa lo de la invitación que te hacen a casa de Ruca?

Luisa Ramírez: Uy, eso fue hermoso, ¿no?

Entrevistador: Sí, eso fue súper lindo.

Luisa Ramírez: Eh, claro, bien loco, porque nosotros empezamos a ver *Get Down Brothers* con Juana y con Óscar.

Entrevistador: Sí, que son punkis. Punkis que les gusta el rap.

Luisa Ramírez: Sí.

Entrevistador: Eh, por acá.

Luisa Ramírez: Sí, por acá.

Entrevistador: ¿Por dónde?

Luisa Ramírez: Por acá⁶⁷.

Entrevistador: Ah. Entonces ahí ya quedamos engomados con la serie porque dijimos como: "Uy, wow."

Luisa Ramírez: Sí.

Entrevistador: Es claro. ¿Por qué? Porque tú ya habías empezado a leer. Hola, ¿cómo vas?

Luisa Ramírez: Buenas noches.⁶⁸

Entrevistador: Eh, ya habías... Tú estabas realizando tu trabajo, trabajo como de investigación también.

Luisa Ramírez: Eh, y había, o sea, yo te había escuchado, ¿no? También sobre y tal, así como haciendo tus trabajos y leyendo sobre subjetividad, no sé qué, y así un montón de cosas. Entonces como que llega este momento como de que... Ah, entonces claro, ahí uno como que entra y dice: "Uy, qué chimba." Y entonces uno se sumerge y dice: "Parce, severo. Esos DJs, uy, remaquia lo que hizo este mancito África Bambaataa, no, tal, no sé qué." Como que uno dice: "Brutal, ¿no?" Y también verlo desde la parte, digamos, como analítica de alguna manera, ¿sí? Entonces, claro, vemos que *Get Down Brothers* ya es como... Como que el imaginario se aterriza de alguna manera y eso también te muestra muchas cosas: la época, las influencias, cómo siempre ha sido un... Pues, se convirtió en un elemento de paz, ¿no? Un elemento de paz y...

Entrevistador: Ajá, sí, desde su inicio.

Luisa Ramírez: Entonces, como de liberar y muchas cosas, que claro, uno analiza un resto, ¿no? Brutal. Entonces, resulta que me invitan allá a la Morena Bar (a cantar).

Entrevistador: Ah, sí, cómo no. ¿Quién te invitó?

Luisa Ramírez: Maliciosa.

Entrevistador: Ah, la Mali.

Entrevistador: La Maliciosa.

Luisa Ramírez: ¿Y qué? Bueno, llegamos allá y claro, como que... O sea, uno nunca ve como unas discos que tengan las tornamesas, cómo se ven las colecciones, y la gente bailando así como: "Marica, qué estilo." Sí, era como si nos hubiéramos transportado a otra época en ese lugar, como otro espacio-tiempo, no sé. Porque era como salirte de esta generación e irte a otra época y como pillar tantas cosas, eh, muy bonito. Y también, digamos, ver a Toño, a esos B Boys, a esos bgirls.

Entrevistador: Hasta acá, cielo, para que te coga el micrófono.

Luisa Ramírez: Eh, ver a esos B Boys y esas B-Girls, pues que ya son grandes, que llevan mucho tiempo, que han sido pioneros acá de la vuelta. Y digamos, como escucharlos a ellos hablar también. Cuando me invitaron allá a... Ay, no me acuerdo cómo se llamaba este lugar, pero que era un encuentro de breaking. Entonces, que yo llevé a Juanchis y que me invitó Nicolás. Es que no me acuerdo cómo se llama. Era un encuentro, un encuentro en una charla, como un conversatorio. Entonces, allá me encontré con... Pues imagínate, yo estaba ahí y yo como... Eh, también digamos por eso, porque Juanchis (su hijo) también baila.

Entrevistador: Ah.

Luisa Ramírez: Entonces, como verlo desde diferentes puntos de vista y ver, digamos, a Nina contando como su experiencia y diciendo: "No, cuando yo bailaba tal, no me gustaba acompañar a mis amigos a grafitear y no sé qué." Como re chévere, y yo les ayudaba, y estaban, y era muy bacano, todo ese tipo de cosas. Entonces, a Peña, digamos, ver a Peña y los procesos que ha llevado Peña allá en todo ese pedazo. El man es gimnasta, pero entonces claro, él es un teso en *Power Moves* por la gimnasia.

Entrevistador: Por la gimnasia.

Luisa Ramírez: Entonces, remaquia.

Entrevistador: Y eso me hace acordar de cuando nos invitaron al foro.

Luisa Ramírez: Sí. Era como lo mismo, como un foro, pero de *breaking*.

Entrevistador: Ajá. Ya, ya, ya.

Luisa Ramírez: Entonces, pues, como representando otros territorios también, ¿eh?

Luisa Ramírez: Bueno, y cuando nos invitaron a nosotros también, fue hermoso. Fue muy bonito eso de ver a tu mamá.

Entrevistador: Sí, mi mamá estaba ahí. Y ella también era gente pues como de la... Como de la edad, como contemporánea de mi mamá. Entonces, mi mamá se sintió muy identificada, ¿no?

Luisa Ramírez: Claro. Y digamos, ella decía, ellos relataban: "¿Cómo no? En el parque tal, allá en la esquina que antes quedaba doña... No sé, doña Conchita." Digamos, y tu mamá: "Ah, claro, sí, allá por esa esquina. Claro, doña Conchita, no sé lo que sea." Entonces, como que claro, se empiezan a conectar en la época y dicen: "Ay, claro, ellos estaban. Sí, esto existía." Entonces, claro, ella, yo creo que entraba en unas reflexiones en donde decía: "Uy, esto estaba pasando en ese momento que yo lo estaba viendo de otra manera." No sé.

Entrevistador: Ajá, ajá.

⁶⁷ La conversación cambia debido a que íbamos caminando.

⁶⁸ Interrupción, saludando a alguien en la calle

Luisa Ramírez: Entonces, nada, pues muy chévere, muy chévere como ver también eso, como la gente se identifica ahí, efectivamente, como la historia ha hecho, la historia está ligada a todo, como a lo que ha sido el HipHop.

Entrevistador: Ajá. Como que ayuda a conectar y a comprender, ¿no? Cuando uno mira hacia atrás y analiza las vueltas.

Luisa Ramírez: Claro, porque decíamos... Yo me acuerdo que viendo *Get Down Brothers* nosotros decíamos: "Ay, marica, claro, en ese momento empezó a entrar la cocaína ya y tal." Y entonces ya uno lo empieza a pillar, digamos, acá en Colombia, ¿no? Como: "Ah, claro, el narcotráfico, la vuelta."

Juan David: Ve, trago una cerilla de cigarro.

Entrevistador: ¿Cómo que...? ¿Qué es?

Luisa Ramírez: Está ahí pegado.

Juanchito: Pero se tragó una que estaba acá, estaba que masticaba. No, señora, quieto.

Luisa Ramírez: Se me fue la paloma.

Entrevistador: estamos ocupados pa Espera, espera (a Juan). El foro, el foro.

Luisa Ramírez: Ah, sí, el foro de HipHop.

Entrevistador: Ah, estábamos hablando como de la importancia de la historia.

Luisa Ramírez: De la historia, exacto.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Eh... Claro. Entonces, ahí uno empieza a analizar y empieza a mirar. "Claro, esto estaba pasando aquí en Colombia, y por eso, digamos, pasó esto. Se empezó a cambiar, digamos, la perspectiva de lo que era el HipHop." Pues por la cuestión de, bueno, el consumo, tal, como el "gangsta," ¿no? Como el rescanso y como, digamos, ya lo que uno ve cuando realmente lo ve más a fondo. Ah, África Bambaataa y la Zulu Nation. Sí, después, brutal, ¿no? Bonito.

Entrevistador: Entonces, es como después, fue cuando nos invitaron a la casa de Ruca. El evento que ella hace para su esposo (homenaje postumo).

Entrevistador: Cuando te invitaron a la primera de mayo, ahí en la primera de mayo nos invitan a la casa de Ruca.

Entrevistador: Que era el... uy... el evento que ella hace para eso.

Luisa Ramírez: Sí.

Entrevistador: Cuando te invitaron a la primera de mayo, ahí en la primera de mayo nos invitan a la casa... la casa de Ruca. Y ya entonces creamos también la conexión, la conexión con Kendry. Y digamos, como a nosotros como Mat está presente en... en los papás de esta... Bueno, o sea, nuestros papás, digamos, de la vuelta porque pues ellos obviamente tienen otra experiencia.

Entrevistador: O sea, digamos...

Luisa Ramírez: Claro, ¿no? Y es que tienen un legado también muy grande porque son familia de HipHoppers y ya tienen pues... eh... ¿ya tiene cuántos años tiene Ruca?

Entrevistador: Ellos han estado cercanos a lo que...

Luisa Ramírez: ¿Cuántos años tiene Toño? ¿Cuántos años tendrá Peña?

Entrevistador: A lo que es el HipHop como tal, que se viva acá y que se rebrutal.

Luisa Ramírez: Y donde Ruca también fue como ya la vuelta, ¿no? Digamos, ver a Jordan y a Juanchis, como Juanchis pillando la torna, como ellos están familiarizados con la cultura. Ajá. Desde pequeñitos y desde elementos que, digamos, son tan difíciles como de encontrar fácil, ¿sí? O sea, difíciles de encontrar, pues, o sea, como no tan común como, digamos, es el rapero, el rapero o el grafitero. Entonces dice brutal porque, claro, ahí hay un montón de cosas porque no más imagínate esos discos, ¿más fácil cómo llegan los discos, no? O sea, eso... Claro. Entonces, eso allá fue también otra experiencia, y verlos a todos bailando y... Sí, ver ese...

Entrevistador: esa práctica un poco del todos estamos bailando y botando la energía y

Luisa Ramírez: Ruca toda bonita, ¿no?

Entrevistador: Cuéntame un poco... eh... ¿Cómo de pronto? ¿Cómo ha sido tu proceso de formación como rapera? Digamos, ¿qué ha significado para ti como persona?

Luisa Ramírez: Pues realmente siempre, siempre he estado, ¿no?, como escuchándolo o, bueno, digamos, cuando ya me fluyó como empezar a freestear, ¿no? Que también eso súper liberador, ¿no? bueno, muy loco, muy loco, porque yo de tercero escribía, escribía, escribía cosas, pero pues yo como que no rapeaba, como que los tenía ahí escritos y ya. Y ya después, con mis amigas, como que freestear y freestear y freestear con ellos, resto, resto, resto, cuando nos enfarrábamos. Entonces, eh, ya después como empezar a pillar, digamos, a los muchachos acá, pues, que se hacía el Cito cada vez más, y que en un momento, digamos, la cuadra se llenaba de gente, mar... y había mucha gente que se llegaba y pasaba nervioso y pues chicos de... de caj...

Entrevistador: Entonces...

Luisa Ramírez: Va súper raro. Claro, son un montón de cosas porque es como todo lo que uno siente. Todo lo que uno siente y pues expresar que también ahí dentro de todo está pues la identidad de donde uno es, ¿no? Porque uno tiene muy, muy presente, digamos, es... digamos como ese tema de Peña, que habla como de muchas partes de Bogotá, y como que mucha gente se familiariza con esas mismas situaciones, con esos mismos lugares que, digamos, cuando uno freestalea también como que yo he encontrado, no sé, la ciudad, la luna, ¿sí me entiendes?, como muchas cosas que conectan.

Entrevistador: Claro.

Luisa Ramírez: Y, bueno, obviamente ya en el momento que llegas tú, y entonces, en el momento que llegas tú, y entonces me dices como, "¿Tú no has escrito tal o algo así?", no me acuerdo. El caso fue que escribimos *Notorius* en tu casa, entonces, obviamente, me daba como resto, como resto, pero me parecía tan bonito porque ya me habían salido...

Entrevistador: Llega un montón de tres como, "Marica, estoy... ya, ya lo estoy cogiendo más."

Luisa Ramírez: ¡Lo hice yo! ¡Se lo escribí yo! Ah, pues como... y varias veces he tenido esa sensación, como que hay momentos.

Entrevistador: Claro.

Luisa Ramírez: Y yo creo que *Notorius* también como que... como que se inventa algo, ¿no? O sea, como que crea algo, digamos. *Notorius* es como el nacimiento de Mat. Eh, y digamos, el primer evento que yo fui, que casi me hago chichi...

Entrevistador: ¿Te acuerdas?

Luisa Ramírez: Sí, ya la mitad de...

Entrevistador: Y yo te miraba y te miraba...

Luisa Ramírez: Un... totalmente.

Entrevistador: Por ahí está el video. Y apenas con ese microfonito en la mano y así chiquita.

Luisa Ramírez: No sabía ni prender el micrófono.

Entrevistador: Hermosa.

Luisa Ramírez: ¿Qué?

Entrevistador: Estabas muy... estabas nerviosita.

Luisa Ramírez: Normal, obvio. Pero entonces, claro, ¿no? Y además, claro, todo lo que pasa dentro de mí, ¿no? Porque yo llevaba otros procesos en otras cosas, bailando, tal, así. Y pues a mí acá me conoce mucha gente, entonces también como que para mí era como, claro, parece, como que todo el mundo me conociera mucho. "¿Esta nena qué onda?" Hasta que hoy una vez pequeño me dijo, ¿te acuerdas?

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Que dijo como, "Uy, no, yo sí dije, no, pero esta nena que hace esto." Y entonces yo era, "¿Rapea también?" Entonces, qué tal, y que después dijo, "No, pues parceo, maquia, huevón." Y pues uno va a ver y sí, huevón. Entonces, claro, como que algo así.

Entrevistador: Faltó el peso para el centavo.

Luisa Ramírez: Pues uno siente... sí. Eh, y eso como que en ese momento yo decía, "Si me sale mi mamá, me tiene que hacer unas..."

Entrevistador: Mira esa cara de qué...

Luisa Ramírez: Espere, espere, que estoy ocupada y se me hace confundir. Eh, se me fue la palma otra vez⁶⁹.

Entrevistador: Que cuando, digamos, cuando ya te das cuenta de pues de que lo haces bien.

Entrevistador: Sí. Entonces, eso no es no más como, "Marica, lo hice." Como, "Marica, ¿ves cómo las personas cambian, cambian la manera de verte, la manera...?"

Luisa Ramírez: Como cuando nosotros íbamos por allá, ¿te acuerdas ese evento donde fuimos?

Entrevistador: Sí, y que yo hablo y ya... la bola.

Luisa Ramírez: Sí.

Entrevistador: Yo, eh, bueno, gracias por ignorarme. Ah...

Luisa Ramírez: Entonces, ahí ya nos votamos y cuando terminamos el show, ya la gente nos veía de otra manera, ¿me entiendes? O sea, eso pasa, marica, eso pasa, eso pasa.

Entrevistador: Claro.

Luisa Ramírez: Entonces, claro, como que sí, ahí dije, "No, marica, así, pues qué chimba, lo hago bien." De todas maneras, como siempre, tiene momentos en donde se siente inseguro.

Entrevistador: Eso.

Luisa Ramírez: Y desconfía, o de pronto duda, o de pronto dice, "Ah, ¿será que sí hago esto? Tal." Pero simplemente como que tu espíritu te hace, como que es algo que está dentro que lo impulsa a uno.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Que te impulsa y que tú no puedes controlar.

Entrevistador: Ah, y hay algo que se me acaba de ocurrir, ¿tú crees que, claro, ese tipo de cosas como de uno subirse a una tarima y hacerlo bien y eso...?

Luisa Ramírez: Sí, era solo eso lo que estaba...

Entrevistador: Como que lo llena a uno en muchos sentidos, ¿no? Como que le brinda a uno mucha seguridad, mucha confianza, mucha determinación.

Luisa Ramírez: Yo quiero y...

Entrevistador: ¿Por qué se asusta?

Luisa Ramírez: Lo hace sentir a uno como que está... como que hay un propósito, ¿no? Como que ese es un propósito, como que vale la pena, como que... resto de cosas, santo.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Entonces, ahí uno dice como, "Brutal."

Entrevistador: Claro.

Luisa Ramírez: Entonces, ahí, digamos que, cuando estaba contigo, como también viéndote hacerlo y como lo que compartíamos...

Entrevistador: Eh, también...

⁶⁹ Respuesta de la entrevistada a una interrupción.

Luisa Ramírez: Uy, como que me hacía también emergirme un poco más y como pillar más cosas. Entonces, como eso, como digamos los videos. Entonces, como nosotros, pues nos conectábamos y que yo te decía como, "Bueno, no, para tu video hagamos esta máscara y que no sé qué." Entonces, como que ahí está implícito también como eso, como todo lo que ha sido mi historia y mis conocimientos, y también obviamente los tuyos también en toda la parte también audiovisual, ¿no? Como toda esa vuelta.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Eh, yo ahí aprendí, por ejemplo, a usar el yeso y hacer una máscara y me di cuenta que, pues, también bueno para eso. Entonces, como que esas habilidades plásticas no las he explorado mucho, pero me encantó, parece, y de verdad que ha estado bien chimba.

Entrevistador: Ya me ha dicho como cinco veces que...

Luisa Ramírez: Sí. Y después, bueno, el grabar los videos, ¿no? Y entonces, bueno, vamos a hacer que esta toma, y entonces tú te la craneo tal, y yo tengo la luz a... y eso. Y, digamos, bueno, también como que ahí la parte performática, digamos, como en ese exquisto en *gusanos*, también lo que pasó con ese video de *gusanos*.

Entrevistador: Sí, severo.

Luisa Ramírez: Entonces, uno dice, parece, el arte también se conectó un montón. Pues, digamos, eso es el arte escénico. O sea, se pueden hacer tantas cosas y eso, y como tener como esa llama que te impulsa a hacerlo.

Entrevistador: Ah, ¿me? ¿Mis papás?

Luisa Ramírez: Sí, como que es ahí una cuestión que tú lo haces porque te nace resto hacerlo y quieres hacer... que a ver qué.

Entrevistador: Y ya después...

Luisa Ramírez: Y ya después, ya después como, "Bueno, pues, chimba, ya lo hice, ¿sí me entiendes?"

Entrevistador: No sé.

Luisa Ramírez: Sí, sí, sí, sí.

Entrevistador: No, pero chimba porque también a partir de eso, a partir de esas creaciones o esas producciones...

Luisa Ramírez: Uno se... uno se va haciendo.

Entrevistador: Se va haciendo.

Luisa Ramírez: Sí.

Entrevistador: Y entonces ya, digamos, la gente lo reconoce a uno dentro de un... dentro de un movimiento.

Luisa Ramírez: Claro.

Entrevistador: Y eso, y digamos, tener las oportunidades también de presentarnos a las convocatorias, que también ha sido como...

Luisa Ramírez: Abajo, en conjunto.

Entrevistador: Acá. Uno sin el otro no lo hubiese hecho.

Luisa Ramírez: Sí.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Entonces, saltar para... eh... besito.

Entrevistador: Pausa. Servito... precioso.

Luisa Ramírez: Y eso, y como ser como, "Bueno, hagámoslo así, organicémoslo así, eh, uy, llevémoslo a esta comunidad, ay, como, uy, ya vemos a alguien que le dé un enfoque pedagógico," que tantas esas cosas.

Entrevistador: Pues es re lindo porque es un...

Luisa Ramírez: Esteo... es eso. Es el HipHop. Es el HipHop como también... Bueno, tú que puedes, chimba, todo lo que hace, pero marica, ¿qué puede transformar con...?

Entrevistador: Ajá.

Luisa Ramírez: Sí.

Entrevistador: Puede transformar con...

Luisa Ramírez: Y ahí es cuando uno dice como... mar, como... mar, que como Girasol la otra vez diciendo, parece, diciéndonos como, "Parce, gracias por aportarme tanto para, pues, por apoyarme tanto y motivarme y vuelta."

Entrevistador: Eh...

Luisa Ramírez: Ahí ya uno dice, "Re lindo, ¿sí me entiendes?" Porque se quedan cosas bonitas.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Sí, las...

Entrevistador: La gente de Samaria... de Samaria, de Manizales, está preguntándonos por el video.

Luisa Ramírez: Digamos, ese tipo de cosas.

Entrevistador: Claro, digamos eso también lo que ha hecho aquí, que nos hemos tenido la oportunidad de ir a otros territorios y compartir con los rappers de allá y conocer cómo es la movida allá. Eh, ver que efectivamente hay gente muy buena.

Luisa Ramírez: Mar, lo mismo, que también tienen un proceso con una comunidad y están conectados de alguna manera, y lo camellan, y nos llevan, nos invitan allá, y la gente, una chimba.

Entrevistador: Sí, total.

Luisa Ramírez: Y también, digamos, se deja algo, ¿no? En los chicos, otro listo. Digamos, como lo que yo decía, de alguna manera creo que el hecho de haber participado de pequeño en la banda del colegio, de muy muy pequeño, influyó pronto en eso.

Entrevistador: Claro.

Luisa Ramírez: Y es como eso, como que no vean las realidades solo desde un tipo de realidad en el barrio, sino que hay muchas posibilidades. Lo que pasaba en la comparsa antier.

Entrevistador: Tengo que...

Luisa Ramírez: Sí, exacto. Digamos, eso es la comparsa.

Entrevistador: Se remágico.

Luisa Ramírez: Exacto. Pasar, ver las señoras, como la conciencia que se crea en la gente, como que todo el trabajo artístico va enfocado en tener un sentido y una reflexión, pues, comunitaria.

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: Y lo que decía Erica, digamos, llevar a lugares lo mismo que hacemos con el *HipHop de mi vereda*, que es llevar, pues, el arte a lugares donde realmente no se tienen en cuenta mucho para hacer cosas. Siempre el centro.

Entrevistador: Sí, total.

Luisa Ramírez: Entonces, eso, pues, es realmente lo que puede ayudar a transformar, como lo que sí y como lo que también nos ha transformado a nosotros.

Entrevistador: Claro, claro.

Luisa Ramírez: Lo que nos ha transformado a nosotros, obvio, un montón.

Entrevistador: Sí, total.

Luisa Ramírez: Nos ha transformado porque cada una de esas experiencias y cada una de las decisiones que hemos tomado, digamos, de por qué *el HipHop de mi vereda*, por qué no *el HipHop en mi biblioteca* y lo hacíamos ahí en el centro, sino porque ya veníamos de otras cosas que nos habían dado otros elementos, y *el HipHop de mi vereda* nos abre otras puertas y *Mataji* nos abre infinidad de puertas.

Entrevistador: Claro.

Luisa Ramírez: Haber decidido, ¿por qué no hubiéramos hecho rap, qué es lo que estaba pegando o algo así, no? ¿Por qué sí hacer esto?

Entrevistador: Exacto.

Luisa Ramírez: No, es que tiene un peso y tan tan, y cada cosa se va abriendo, ¿no? Va abriendo otros caminos y va...

Entrevistador: Sí.

Luisa Ramírez: ¿No? Digamos, cuando nosotros rapeamos allá en Río Sucio, que estaban los chicos de *La Rueda* y empiezan a tocar, marica, cuando nosotros estamos rapeando...

Entrevistador: Sí, sí.

Luisa Ramírez: Es como ellos naturalmente lo sienten.

Entrevistador: Claro.

Luisa Ramírez: Ellos es como que ese instinto.

Entrevistador: Bueno, yo creo que así está bien, todo esto es mucha información, mucha información.

4. Entrevista a Jenny Matiz

Jenny ha sido mi amiga desde 2010, hemos compartido bastantes experiencias y hemos vivido diferentes procesos sociales y culturales desde ese entonces. Entre 2010 y 2013 compartimos mucho, ella fue participe de mis procesos de experimentación de diversas expresiones culturales como el rescate del indigenismo, los planes nocturnos en el centro de Bogotá, viajes, conciertos, encuentros y demás, recuerdos en los que se albergan aspectos claves de muchas de mis transformaciones subjetivas de aquella época. Esta entrevista permitió reconstruir estas experiencias a dos voces:

Entrevistador: Hablemos de música. Desde que nos conocimos ¿qué música nos ha acompañado?

Jenny Matiz: me acuerdo de casa 33, no sonaba ni mierda, porque pues era una electrónica que se punkerizaba a las 3 de la mañana y yo pensaba pues bueno, chimba porque a los dos nos gustaba la farra *hardtech*, pero cuando se punkerizó todo igual ninguno se fue. Y salimos ese día a desayunar guaro con Redbull.

En el Bellagio, obviamente resto de veces

Entrevistador: En el Bellagio resto de veces

Te acuerdas un día que no había nadie en el Bellagio, alquilamos el Bellagio, en el primer piso, y nos parchamos ahí...

Entrevistador: Digamos, cuando tú dices "bandas sonoras", ¿qué se te viene a la mente?

Jenny Matiz: Como que no le combinaba la cara con Barón Rojo, marica.

Entrevistador: ¿Barón Rojo?.

Jenny Matiz: Como que, cuando... o sea, no le combinaba la cara con que usted dijera que le gustaba Barón Rojo. Pero póngame una del Pity, te lo agradezco. Gracias por eso. El Pity lo quemamos resto en un paseo, pero no me acuerdo a dónde.

Entrevistador: Yo me acuerdo de una vez que fuimos al Espinal, bueno sí, al Chicoral.

Jenny Matiz: Uy, en Chicoral, las cumbias. Ahí nos cambiamos todos. ¿No se acuerda detrás del... CAI.?

Entrevistador: Sí, detrás de la estación del tren.

Jenny Matiz Toda la noche fue una sola farra de cumbias.

Entrevistador: ¿De cumbias?.

Jenny Matiz: Yo creo que esa fue la vez que perdí mi alma metalera y las botas punteras.

Entrevistador: ¿Nosotros alguna vez fuimos a acampar a algún lado?

Jenny Matiz: Sí, pero no me acuerdo dónde.

Entrevistador: Yo tampoco. Ah, bueno, me acuerdo de allá arriba de la tatacoíta.

Jenny Matiz: Ah, sí, creo que sí, porque yo a Quininí no fui. No, solo fuimos a acampar a la...

Entrevistador: ¿Nosotros no fuimos a Villeta?

Jenny Matiz: No, nunca.

Entrevistador: No. Bueno, me acuerdo una vez que fuimos a Villeta, fuimos un parche grande, pero tú no estabas, que comenzó a llover y todos nos metimos...

Entrevistador: Se envolvió como un loco, ¿no? Pero digo, allá en Villeta...

Jenny Matiz: Por eso, que quedó entre un plástico y todo el mundo, sí, que la historia es esa, que usted se metió entre un plástico, día, otro...

Jenny Matiz: Y es que en Villeta, en Villeta fuimos muchas veces, muchas, muchas veces y la teníamos de parche. Pero la vez que fuimos a la Tatacolita...

Entrevistador: ¿Cómo que te acuerdas, no?

Jenny Matiz: Y estábamos muy pachamamertos, marica.

Entrevistador: Yo no me acuerdo si llevamos música.

Jenny Matiz: No, porque llevábamos era a la que hacía la música. Llevaba, no, llevaba un maracón.

Entrevistador: Ah...

Jenny Matiz: Entonces todo el tiempo fue así, la música pachamamerta que Astrid hacía con un Maracón.

Entrevistador: Yo no me acordaba que la nena llevaba maracón.

Jenny Matiz: Sí, sí.

Persona ajena a la conversación: Buenas tardes.

Entrevistador: Y estuvimos grabando, bueno, las tomas de "Entre tú y yo".

Jenny Matiz: "Entre tú y yo" me la sé toda, marica. Como que "Entre tú y yo", yo no sé por qué me la sé toda. Me invitan a un concierto para cantar "Entre tú y yo" y que me miren como...No me miren como estás bien, que yo la canté así, como chica, para que tenga impacto social.

Jenny Matiz: ¿Qué más,? Eh, cositas raras. Cuando llegó yo no sé de dónde...¿Como de Pereira? No sé de dónde llegó. Es que usted llegó de viajar y fuimos con Beto a su casa, y a mí ya me gustaban un resto los Alcoyricoz.

Jenny Matiz: Y usted se quedó así como, "¿Y usted por qué los escuchó?" Y yo, "Pues porque sí."

Entrevistador: Y usted, "No, porque es que yo los escuché en vivo y yo vi..."

Jenny Matiz: "¿Y a mí qué me importa? y me gustan." Y usted envidioso porque yo también los conocía.

Entrevistador: Yo los escuché en 2013 y, pues eso, mucha gente no los conocía.

Jenny Matiz: Ah, pero bueno, ahí ya la cara le combinaba más con la música. Es que cuando nos conocimos estábamos en ese tránsito como entre el metal y otras cosas, entonces como que cosas no combinaban con la ropa y con la actitud así.

Entrevistador: Por ejemplo, ¿sabes de qué me acuerdo? Me acuerdo de un par de veces que ahí en Villa de los Alpes tú llegaste cuando yo viví ahí y nos salíamos como ahí a los Alpin...

Jenny Matiz: A los tronquitos.

Entrevistador: Sí, como que nos comprábamos un vino, unas bolas y nos fumábamos un porro. Y yo no me acuerdo si para ese entonces había bafle o no.

Jenny Matiz: El baflecito negro, el baflecito negro que era así, como con un cafecito naranja.

Entrevistador: Naranjita. Sí, sí.

Jenny Matiz: Ahí usted se sacaba ese baflecito.

Entrevistador: ¿Qué escuchábamos ahí? Como puro Piti Álvarez, marica.

Jenny Matiz: Era como Pity. Ah, un tiempo también, cuando eso, el periodo, el periodo, el periodo azul... en su periodo azul.

Entrevistador: En la casa de... cuando lo aparábamos mucho donde Beto.

Jenny Matiz: En la casa de Beto, en La Victoria. Entonces, ahí era mucho Piti Álvarez, Andrés Calamaro, todos los álbumes de Calamaro. Porque es que no hay una de Calamaro que no pongan, que no nos hayamos ollado.

Entrevistador: Sí, nos sollamos toda la discografía de Calamaro.

Jenny Matiz: Eh, hasta las que hace con el hermano, con mi hermano Javier Calamaro.

Entrevistador: Sí, con Javier Calamaro.

Jenny Matiz: Hasta el álbum de tangos. No, eso fue mucho Calamaro. Jue**ta, Fabián es otro que la cara no le combinaba con el resto.

Jenny Matiz: Con su banda... con su banda así de Old Black Majestic.

Entrevistador: Pero, ¿se acuerda que...? Bueno, no sé, yo fui a varios ensayos de Old Black Majestic.

Entrevistador: Pues nosotros nos los cruzábamos antes cuando teníamos el grupo, pero ya después como que no más.

Jenny Matiz: Sí, pero todo ese periodo Calamaro, que Joaquín Sabina...

Entrevistador: Joaquín Sabina.

Jenny Matiz: ¿Qué más había por ahí?

Entrevistador: Roca argentina.

Jenny Matiz: Eso era culpa de Fabián.

Entrevistador: Y el Piti.

Jenny Matiz: Sí.

Entrevistador: No, el Piti no. Ahí no hay nada. Usted nos heredó el Piti a todos.

Jenny Matiz: ¡Qué chimba!

Entrevistador: ¡Qué risa ese par!

Jenny Matiz: Angie después se tatuó.

Entrevistador: Angie después se tatuó el cosito de Viejas Locas, ¿eh?

Jenny Matiz: El loguito de Viejas Locas.

Entrevistador: ¿Cómo no? Uy, no me acordaba.

Jenny Matiz: Marica, esa Angie se cuadró con un chino que había sido el novio de mi amiga, con la que tenía el bar, y eso, señores... Y ahí me bloqueó. Seguro el man le dijo que me conocía.

Entrevistador: ¿Qué video?

Jenny Matiz: Y ahí me bloqueó. Nos volvimos... Yo no volví a saber nada de ella. Como que yo me vi con ella una vez en un parche de semillas.

Entrevistador: Yo no sé si... No creo que usted estuviera acá en Bogotá. Creo que usted vivía acá.

Jenny Matiz: Fuimos de parche con unos hijos al Jardín Botánico. Esa fue la última vez que me vi con ella.

Entrevistador: ¿Y en el centro? ¿En ningún lado más?

Jenny Matiz: Como en Afrobeat, el que quedaba ahí al frente de...

Entrevistador: Ah, ¿eso era Bembé?

Jenny Matiz: Ahora sí. Luego fue Afrobeat, pero sí, cuando era Bembé.

Entrevistador: Ajá. Sí. ¿Sabes que sí hubo un que se llamó así? Afrobeat y después se llamó Kingjah. Ahorita se llama Ritmo Moderno.

Jenny Matiz: Sí, que se dijeron...

Entrevistador: Sí, pues digamos, es otro parche, pero es ahí mismo. Y es bueno, es rebueno, marica.

Jenny Matiz: En el centro, en ese edificio que quedaba por la Octava, que también era de farras de Hardtechno.

Entrevistador: ¿Cómo era que se llamaba?

Jenny Matiz: Yo no sé.

Entrevistador: ¿Piso? No, eso no era Piso.

Jenny Matiz: Yo no sé, pero allá sí fue muy caletto.

Entrevistador: Y unas farras cuando... Tú a las 8 de la mañana...

Jenny Matiz: Sí, fuimos.

Entrevistador: Tú y yo fuimos a una farra ahí.

Jenny Matiz: Sí.

Entrevistador: Que era de dos ambientes.

Jenny Matiz: Sí, dos pisos diferentes.

Entrevistador: ¿Dos Farras? ¿Se llama esa...? No me acuerdo cómo se llamaba ese parche.

Jenny Matiz: ¡Uf! Pero me acuerdo que era mucho aguante para la farra, que ya cuando... ¡Uf, marica, las 8! Vámonos.

Entrevistador: Bueno, a comer a la plaza de ahí.

Jenny Matiz: 19, a comer entre las palomas.

Entrevistador: Uy, esa nos tocó varias veces. Me acuerdo también una vez que fuimos con Juana.

Jenny Matiz: Ah, sí, como de las últimas veces que fuimos con la Juanita.

Entrevistador: Con Juanita me vi hace poco. Pues nos estamos viendo con la Juanita.

Jenny Matiz: Como está trabajando ahí en el Chorro de Quevedo.

Entrevistador: Ah, qué más bonita

Jenny Matiz: Yo todo el tiempo tenía contacto con Juana.

Entrevistador: Y cuando se va de viaje, siempre donde publique, le mando la bitácora del capitán: "¿Dónde está?, ¿con quién está?, ¿qué está haciendo?" Porque Juana a veces como que se larga sola y como que... Marica, ¿dónde está? ¿Está bien? Haga camino. O sea, mándeme ruta, por dónde se va a ir, para dónde va. Al menos que haya una pinche persona en el mundo que sepa usted qué putas.

Jenny Matiz: Sí, claro, que ella ahorita se da las pasa es con el Chico.

Entrevistador: Pues sí, pero igual es diferente que esté con él... Igual yo siempre le pregunto dónde está, por dónde se va a ir, a dónde va a llegar, que haga ruta de alguna manera. ¿Dónde más? ¿El centro?

(ruido de terceros)

Jenny Matiz: No, echar... Eje Ambiental

Jenny Matiz: Sí, como a parchar por ahí.

Entrevistador: Cierto.

Jenny Matiz: Y en la Distri...

Entrevistador: Pero es que en la Distri usted ya no estaba cuando yo estaba.

Jenny Matiz: Sí, como que solo nos vimos un par de veces. Una vez que hubo paro. Que se fue y nos llegó honguitos a Lindo y a mí, nos estábamos quedando allá y yo... Y usted ya me devuelvo y yo... Otra vez que nos vimos y a tomar... ¿cómo es que se llama la chicha que fermenta?

Entrevistador: ¿Masato?

Jenny Matiz: No, que lo hacen en la ollita.

Chicha, pero no... Pero no la dejan fermentar con piñita. Eh, sí, no es masato. Bueno, ese día estábamos con un parche de sociales.

Jenny Matiz: Ahí la Distri. Ahí la Distri, haciendo ollita.

Jenny Matiz: Y había rapé.

Entrevistador: Ah.

Jenny Matiz: Pero estábamos... Ninguno de los dos estaba acá. ¿Cómo se llama eso?

Entrevistador: Kawa. Sí, Kawa.

Jenny Matiz: Sí, cierto, sí. Ahí estábamos re tripeados, esa tripera el recuerdo rebonito porque veía las flores distorsionadas duro, estaba muy trip. Ahí también era pura música pachamamerta de chagra, era puro "en espiral hacia el centro"

Entrevistador: uy marica no me acordaba de esa etapa de mi vida.

Jenny Matiz: Ahí era "soy un niño salvaje" si era pura música de chagra.

Entrevistador: ¿Sabes que de que me acuerdo? Que me llevaste a un café, alcanzamos a ir varias veces porque era una chimba

Jenny Matiz: El baño parecía de una película de terror con patas de cobre, a las seis de la tarde gracias por venir, no ponían ni música, y el cucho llevaba la cuenta con las tapitas de las polas.

Entrevistador: ¿Uy sabes de que me acuerdo? Una vez que nos tripeamos chiqui, una chica que tenía un nombre re raro, tu yo

Jenny Matiz: Carol, no, Betsy

Entrevistador: Betsy jajajaja ¿cómo no nos íbamos a acordar de Betsy marica? jajaj

Jenny Matiz: Betsy vive por acá, si porque y yo acá tenía dos fundaciones y varias veces me la encontré recogiendo los niños y varias veces nos tomamos par polas, como dos tres polas y para la casa.

Entrevistador: Yo la conocí fue cuando parchaba con chiqui y después ella estaba parchando con otro parche de la universidad. Me acuerdo que esa vez, Carlos llevó unos papeles re makias y no dábamos pie con bola de la loquera en la que andábamos

Jenny Matiz: Nos reíamos resto y me acuerdo de que nos reíamos marica: yo le dije ¿y a usted quien él puso ese hijue*** nombre tan feo mari** y la nena me contó que la moza del papá se llamaba Betsy y el viejo hijue** descarado le puso así

Entrevistador: y me acuerdo que entramos a tienda reggae y teníamos opio, acuérdate que ahí todo el mundo estaba fumando, nosotros estábamos re locos, ahí subiendo para el chorro, y había mucha gente tripeada, porque acuérdate que había una pareja tripeada y dijeron que se fueron y al ratico volvieron así todos locos. Estaban una gonor** esos acidos...

Jenny Matiz: Me acuerdo también esos que cantan una canción... ¿1962? Es una canción difícil, yo tenía que trabajar y ya no fui, nos quedamos escuchando La derecha, nos escuchamos todo lo que había de la derecha en el mundo...

Entrevistador: Nada más porque, yo no sé por qué, como que cogíamos un álbum de esos días que estábamos en tu casa y lo escuchábamos todo, todo lo que encontráramos de ese artista.

Jenny Matiz: Sí, lo escuchábamos todo.

Jenny Matiz: Era como un ritual melómano.

Entrevistador: Y con otra canción pasó lo mismo que con Alcolóricos. "A mí me gusta esta canción, ¿usted por qué la conocí?" "Porque a mí me gusta". "No, solo me gusta a mí, porque yo soy underground". ¡Qué risa!

Jenny Matiz: Ah, ya me acordé. Ah, es de Taiwán mc.

Entrevistador: ¡Ush, cómo no!

Jenny Matiz: Con esa pasó lo mismo.

Jenny Matiz: Ahí cuando Gogol Bordello, yo estaba toda psicobilly. Me gustaba ir a esos parches de psicobilly a buscar calos.

Entrevistador: Escuché un tiempo también como eh... No chille, ¿cómo se llamaba esa banda?

Jenny Matiz: Acapulco Lost Paradise.

Entrevistador: Ajá, esos que hacen como balkan.

Jenny Matiz: Ah, no.

Entrevistador: Ah, pues como sí, eso también es...

Jenny Matiz: Sí, el balkan.

Entrevistador: Pero son como por paquetes, ¿no? Entonces, el paquete de pachamamertos...

Jenny Matiz: Sí, hubo una época que fuimos también a la embajada de la coca. ¿Te acuerdas? A tomar agüita de coca.

Entrevistador: Sí.

Jenny Matiz: ¿Qué nos encontramos? Estábamos con una parcerita mía que se llama... No me acuerdo cómo se llama la nena, pero allá, y fuimos con... ¿quién más?

Entrevistador: Creo que fuimos con Astrid, ¿no?

Jenny Matiz: No, con otra chica fuimos.

Entrevistador: No, pero con Astrid no fue.

Jenny Matiz: No, no, porque ella no era... No, fue con otra persona.

Entrevistador: Sí, fue con otra chica, pero no me acuerdo con cuál. Y nos encontramos con esa parcerita. A esa parcerita yo la conocí acá en este parque, acá en Ciudad Jardín. Un día que me dijeron que estaban ahí parchando y yo llegué y había un parchecito y la chica estaba ahí. Y después, yo no sabía que la nena estaba en la bajada de la coca. No, sí. Ella publicó algo de que estaba y nos fuimos para allá.

Jenny Matiz: Entonces, eso era como un paquete.

Entrevistador: Sí, el paquete pachamamerto también.

Jenny Matiz: Ah, bueno, cuando La Derecha, entonces también era Malalma.

Entrevistador: ¿Cómo no? Cabuya.

Jenny Matiz: Cabuya, ¡ay cabuya! Amaneció es muy linda.

Jenny Matiz: Sí. Ese fue como otro paquete.

Entrevistador: Me acuerdo que yo un tiempo me engomé resto con Edson Velandia. Me gustaba mucho Fría.

Jenny Matiz: A mí me gustaba Coco Loco.

Jenny Matiz: ¿Los de los...? ¿Cómo se llaman los que comen carne? Canibal. Naranjas es un poema precioso.

Entrevistador: No, el man es un monstruo. El man es gigante.

Entrevistador: Ah, ¿yo te conté que nosotros lo conocimos al loco allá en...?

Jenny Matiz: Yo conocí al man que les hace las marionetas.

Entrevistador: ¡Maricas! Pero nosotros compartimos con Edson allá en Piedecuesta cuando estaban inaugurando la biblioteca de la mujer de él.

Jenny Matiz: Esa chica también tiene unas historias severas porque ella es como reinsertada.

Entrevistador: Tienen muchos poemas que han intentado volver música, pero hay otros que no les cabe la música, marica.

Jenny Matiz: Y una vez cogí así, me prestaron la marioneta del burro, marica. El parcero que está en Polonia tenía varias porque el man trabajó con el cucho que hace las marionetas.

Jenny Matiz: Y no me las quiso dejar el maldito, pero pues me las prestó para jugar un rato, para hacer cosas con las marionetas. Fui muy feliz con la del burro.

Entrevistador: Bueno, después, ya me acuerdo cuando yo ya estaba en la cajita que ustedes fueron. ¿Tú cuántas veces fuiste a Cajicá?

Jenny Matiz: No, marica, yo fui a todas las casas donde usted vivió en Cajicá. A todas fui. Sí, menos a... Ah, no, sí, a la última también fui. ¿Qué me dijo? "Marica, entonces usted llega a la esquina y desde ahí se ve un palo de curuba".

Entrevistador: Y yo: "¿Qué?"

Jenny Matiz: Marica, llegue a la esquina que desde ahí usted ve un palo de curuba". Y yo: "Ah, ya llegué. Sí, ya vi el palo. Ah, bueno, ya salgo". Y yo: "P***, esa ha sido la única vez en la vida que la instrucción de 'al lado del árbol' funciona. Llegué al árbol de curuba que hay". Y yo: "Sí, sí, sí, ya lo pillé desde la esquina. Ah, sí, sí, ya pillé el árbol. Eso, llegue ahí que yo ya salgo".

Entrevistador: ¿Tú fuiste a la primera casa en la que yo vivía en Cajicá, que era un apartamento como en un tercer piso?

Jenny Matiz: Sí.

Entrevistador: Y que tenía balconcito y miraba como un... ¿un qué? ¿Un pastel ahí en quito? ¿Un cultivo así grande?

Jenny Matiz: Sí, baby.

Entrevistador: Sí, no me acordaba. ¿Y te acuerdas de qué escuchábamos ahí?

Jenny Matiz: Como rap.

Entrevistador: Ya estaba más rapero.

Jenny Matiz: Sí, era más rap.

Entrevistador: Pero fíjate que yo en mi mente no tengo como una referencia de qué rap es el que a usted le gusta.

Jenny Matiz: No, yo tampoco.

Jenny Matiz: Porque generalmente, cuando conozco gente que canta rap, conozco tres o cuatro manes que cantan. Entonces, tengo como clasificado qué es lo que escucha cada uno.

Entrevistador: Ajá.

Jenny Matiz: Por ejemplo, este Mauricio, un parcero, hace rap y solo escucha ese rap así como recalle, muertos y drogas.

Entonces, él está por ese lado, por el de los muertos y drogas.

Entrevistador: Ajá.

Jenny Matiz: Tengo otro parcero. Ah, bueno, pero es que este es más hardcore, ¿eh? Risas. El Risas hace rap. Entonces, el Risas es más de ese rap blasfemo, más oscuro.

Entrevistador: Sí, eso.

Jenny Matiz: Ese va por ese lado.

Entrevistador: Ajá.

Jenny Matiz: Pero entonces, a usted no sé por dónde ubicarlo, porque no tengo un referente claro de qué rap es el que le gusta. Tengo una parcerita que lo hace muy bien, pero ella es muy lírica. Es más como Petit Felas, sí, como esa nueva ola de un rap muy lírico, muy cantadito, muy leído. Pero usted, sí, no sé por dónde mandarle.

Entrevistador: Como todo el parche, como de todo un poquito. Sí, como de todo, algún tema.

Entrevistador: Yo siempre he querido juntarlo con el Risas, pero no se ha dado la oportunidad, ¿no?

Jenny Matiz: Aunque hacen cosas muy diferentes, pero chévere.

Entrevistador: Yo por allá, como que realmente hasta ahorita estoy volviendo a conectar con todos: contigo, con el Cristian, con Daniel.

Jenny Matiz: Dani es re lindo es relindo, parce, es un parcero muy chévere. Ay, yo le iba a hacer un favor, para la de sus prácticas, para que me prestaran el baño.

Jenny Matiz: Me acuerdo una vez que estaba contigo y con Linda, y tú: escribí algo. ¿Quieren escuchar? Después, ¿se acuerda una vez que estábamos en Aburrída? Que no estaba con ella, y todas ya re ebrias. Y usted: Escribí algo, ¿lo quieren escuchar? Y las primeras veces como que se botó los freestyle así, sin escribir algo. Como el día que fuimos a ver a Dana Suárez de salida, que se volvió así como, "Ve, tiene talento". Sí, ahí fue cuando pensaba que trascendiera la escritura. Sí, fíjate, como que en ese momento hubo una explosión en el rap y nuestra generación. Sí, como que muchos, "Ah, me gusta el rap, me voy a botar, venga, improviso". Pero yo no, ya cuando vi que sí transcendía... Además, porque tenías una...

Entrevistador: Yo me acuerdo.

Jenny Matiz: Era como una agendita con un cauchito. Gran detalle, gran detalle. Tenías una agendita con cauchito, y ahí ya dije como, "No, parece, porque ya trascendió a la escritura". Ya cuando trascendió a la escritura, todo cambió. Y antes de que se fuera a Cajicá, me acuerdo cuando hizo Experiencias de un Loco. Ese fue como el tema que yo tengo así como referente de que ya tenía pista, letra, historia, todo.

Entrevistador: ¿Allá con Fabián, en la casa de Fabián? Sí, esa historia me sucedió cuando viví ahí con Fabián, en el samber.

Jenny Matiz: Y sé un secreto de experiencia así loco, que no lleva un moño sin una felpa.

Entrevistador: Ah, sí, sí.

Jenny Matiz: Es un secreto. Es un secreto del tema.

Entrevistador: Qué parche.

Jenny Matiz: Sí, es cierto. Como no, esa época en la que yo era re engomado escribiendo y mostrándole lo que hacía.

Entrevistador: Qué chimba. Ya no es igual. O sea, todo cambia, ¿no? Digamos que uno va pasando a otras etapas, en mi caso, en mi relación con el rap.

Jenny Matiz: Ya después ya se fue a vivir a Chía.

Entrevistador: A Cajicá. Yo ni me acuerdo si esa fue la primera.

Jenny Matiz: Bueno, que también tocaba, eso también era en un conjunto cerrado. Tocaba bajarse en una pared amarilla en la Candelaria.

Entrevistador: Sí.

Jenny Matiz: Sí, hijo de p***, pared amarilla. Tenía como 15 km y vas en la pared amarilla y yo, bueno, listo.

Entrevistador: Ajá.

Jenny Matiz: Como 15 km exagerada, eran por ahí 12. Y yo de p***, ¿en qué parte de la pared amarilla tendría que bajarme? Qué fuerte.

Jenny Matiz: Sí, tú fuiste a ese apartamento. Pero ya he tenido un proceso mucho más estructurado. Ya tenía un montón de temas.

Jenny Matiz: Un Dancehall que nunca ha sacado. Maldita sea.

Entrevistador: Sí, está en el disco físico. En el primer disco físico.

Jenny Matiz: No, porque es el que yo compré.

Entrevistador: No sé. Fue el primero, el que tiene el buhito.

Jenny Matiz: Sí, ahí está ese, marica.

Entrevistador: A menos que sea... Ah, no. Ya sé cuál dices tú. Sí, ese nunca salió. Ya sé cuál dices tú. Uno que...

Jenny Matiz: Sí, sí, sí.

Entrevistador: Como préndela muévela, préndela muévela.

Jenny Matiz: Es que era repegajoso.

Entrevistador: Nunca salió ese Dancehall. Nunca salió.

Jenny Matiz: Me acuerdo que ahí en la pared de los 15 km estaba como camellando, pegando. Ya después fue cuando dije: "Ya tengo pistas propias". Y yo, uy, le rindió.

Jenny Matiz: Sí.

Entrevistador: Y después fuiste a Chía, que fuiste con a Fagua, cuando fue Daniel.

Jenny Matiz: Sí, fue Daniel, fue Linda, Cristian.

Entrevistador: Qué linda. Estaba parchando con Cristian.

Jenny Matiz: Cristian, que ahí se conocieron.

Entrevistador: Ah, sí, ahí se conocieron.

Jenny Matiz: Linda, Cristian, Daniel.

Entrevistador: ¿Pollo fue?

Jenny Matiz: Creo que Pollo no fue esa vez.

Entrevistador: El Pollo fue.

Jenny Matiz: Sí, el Pollo, sí. No me acuerdo.

Entrevistador: Bueno, pero sí, esa vez parchamos allá re, que fuimos a pintar y ahí como que escuchábamos.

Jenny Matiz: Yo es que ahí estaba recumbiada.

Entrevistador: Creo que escuchábamos... todos escuchábamos cumbia, pero no solo villera, sino cumbia en general.

Jenny Matiz: Cumbia.

Entrevistador: Cumbia.

Jenny Matiz: Uy, ¿sabes cuál?

Entrevistador: Yo tengo una relación, o sea, me cumbié. Me acuerdo que cuando volví a salir con Drácula, pues como yo ya lo conocía desde hace tiempo, un día nos fuimos así de cita romántica, y en la montaña lo miré fijamente y le dije: "Yo tengo que decirle algo".

Jenny Matiz: Eso es de cumbia.

Entrevistador: A mí me gustan las cumbias, marica.

Jenny Matiz: Sí, fue confesión, como: "Si no, esto no va para ningún lado. No vamos a ser felices nunca".

Entrevistador: Me mira y me dice: "A mí también".

Jenny Matiz: Hola, buenas noches.

Entrevistador: ¿Participé en un cumbiatón?

Jenny Matiz: ¿Cumbi batalla?

Entrevistador: Y yo: "¿En serio?"

Jenny Matiz: Y ya, amor. Para mí, marica, es que de la nada... bueno, no de la nada, como que ya empecé a construir un amor así por la cumbia y un conocimiento por la cumbia. Sentía necesidad de confesártelo porque yo pensaba, parece, "La nena hardcore, ya no sea molestado bailar".

Entrevistador: Claro.

Jenny Matiz: Entonces, un punto de encuentro entre él y yo fue que sabía mucho de cumbia y yo también.

Entrevistador: Y yo me acuerdo que cuando nos cambiamos, también fue muy por los estudios de cumbia de Celso Piña.

Jenny Matiz: Entonces, ahí está Celso Piña. ¿Cómo se llama la mexicana con la que...?

Entrevistador: ¿Lila Downs?

Jenny Matiz: Lila, que canta Periquito. Se resto en Barranquilla.

Entrevistador: Ah, ya después. Bueno, hubo un tiempo en que Sistema Solar, marica.

Jenny Matiz: Nosotros fuimos a un concierto de Radiónica a ver Sistema Solar.

Entrevistador: Sí, yo fui a ver a Radiónica contigo. Contigo y con Elizabeth, creo.

Jenny Matiz: Yo creo que también contigo, pero no me acuerdo.

Entrevistador: Pero que todos estaban de blanco y eran como 30 músicos en escena, ¿no?

Jenny Matiz: La vez del concierto de Radiónica, ellos estaban de negro con colores fluorescentes, como verde.

Entrevistador: Uy, ¿te acuerdas una vez que fuimos a una fiesta láser en la Media Torta?

Jenny Matiz: Sí,

Entrevistador: Era como un show de circo, con todas las luces apagadas y música electrónica, y la gente haciendo shows de circo con neones, con hula hoop, con cosas.

Jenny Matiz: Sí, muchísimo tiempo, pero sí creo que sí me acuerdo.

Entrevistador: Yo fui contigo.

Jenny Matiz: ¿Cómo es que se llama el otro de las cumbias?

Entrevistador: ¿Chao Connet?

Jenny Matiz: Ajá. ¿Y Radio Rebelde?

Entrevistador: ¿Te acuerdas que hubo un tiempo en que era Sistema Solar, Pernett, Radio Rebelde?

Jenny Matiz: Bueno, ahí fue cuando también Cabuya.

Entrevistador: Sí, fue como paralelo a ese otro paso.

Jenny Matiz: Sí.

Entrevistador: Gracias, nen.

Jenny Matiz: Y esa vez que fuimos allá, que estuvimos pintando, sí, era como eso, como rapcito y cumbia y bullerengue y como de todo.

Entrevistador: Sí, pero sigo sin tener como... o sea, no tengo recuerdos fijados escuchando rap contigo

Entrevistador: Solo su rap, o sea, solo su música.

Jenny Matiz: ¿Me regalas dos?

Entrevistador: Está muy rico.

Jenny Matiz: Eso está rebueno.

Entrevistador: Bueno, ¿y ahora qué escucha? No, esperen. ¿Dónde vamos? ¿Vamos en Cajicá?

Jenny Matiz: No, sí, ya.

Entrevistador: Sí, ahí ya.

Jenny Matiz: Ahí ya.

Entrevistador: Ahora, ¿qué escucha?

Jenny Matiz: De acuerdo. Una cosa antes de eso. ¿El paro de 2021 o de 2019, no?

Entrevistador: Ah, cuando nos fuimos para el portal.

Jenny Matiz: Cuando nos fuimos para el portal Américas.

Entrevistador: 17, ¿ha sido como la última vez que nos habíamos visto, no? Que parchamos y nos pusimos a bajar. Ya nos íbamos ese día también.

Jenny Matiz: Sí, más raro. ¿Y sabes? Yo iba con Lu.

Entrevistador: No, tan marica. Si usted se quedó acá en Bogotá, deje de decir mentiras.

Jenny Matiz: Todo dijo: "Bien, ven".

Entrevistador: Pero entonces creo que estuvimos en dos paros, porque hubo una vez que estuvimos en el portal, pero Drácula llegó, ¿te acuerdas?

Jenny Matiz: Sí.

Entrevistador: Y que nosotros como que parchamos y eso, pero ya llegó Drácula y te abriste.

Jenny Matiz: La mesa del ventilador, por favor.

Entrevistador: Es que sabes que yo me fui con Juana, que Juana vivía cerca.

Jenny Matiz: Sí.

Entrevistador: Y otra vez la que tú dices. Eso fue el día anterior.

Jenny Matiz: Sí.

Entrevistador: Después supe que el que él hubiera llegado fue una coincidencia así re mundial, porque él estaba con una nena, marica.

Jenny Matiz: Ah, lo...

Entrevistador: Cuando yo lo llamé, yo le había llamado todo el día para decirle que nos pilláramos allá y no me contestó. Ya me contestó fue en la noche.

Jenny Matiz: Cuando me contestó, me dijo: "Ay, es que estoy en el portal".

Entrevistador: Y yo le dije: "Ah, bueno, yo también".

Jenny Matiz: Entonces, de pronto nos pillamos. Chao.

Entrevistador: Es que yo le dije al man que yo estaba en el portal y se le dieron la ch...

Jenny Matiz: Porque él estaba con Angi, con la amiga de toda la vida, tóxica intensa.

Entrevistador: Sí.

Jenny Matiz: Entonces, el man, de pensar que yo me diera cuenta y que yo los encontrara primero, me buscó, marica.

Entrevistador: Entre toda esa gente te encontró.

Jenny Matiz: Para que yo no lo encontrara a él con la nena.

Entrevistador: Me quedé ahí, estaba haciendo banderitas.

Jenny Matiz: Ay, cuando empezó a malbariar también.

Entrevistador: Pero antes de malvariar, empezó con el trompo.

Jenny Matiz: Con el trompo.

Entrevistador: Estoy reloco, marica.

Jenny Matiz: ¿Se acuerda que salíamos allá a la bombonera, que usted jugaba con el trompo? Y después empezó a jugar con las pelotas.

Entrevistador: ¿Cómo no? Marica, yo he hecho de todo en esta vida, decía un tío. Solo me falta montar en globo y poner c****.

Jenny Matiz: Sí, porque tejía. ¿Se acuerda que se amarraba los hilos a los dedos de los pies para hacer las manillas?

Entrevistador: ¿Manillas?

Jenny Matiz: ¿Cuáles hilos en los pies? Todo desagradable.

Entrevistador: "Ay, voy a tejer", y se quitaba los zapatos.

Jenny Matiz: Ay, es que estaba haciendo un tejidito y se iba quitando la media y marica, ¿por qué?

Entrevistador: Cuando ya se amarraba. Ah, ya entendí. No me acuerdo, pero sí, sí, yo creo que sí pudo haber sido de esa manera.

Jenny Matiz: Su trompo que brillaba.

Entrevistador: Tenía un trompo que brillaba.

Jenny Matiz: Sí, porque salíamos por la noche ahí en la bombonera. Era para ver el trompo brillar.

Entrevistador: ¿Con quién más? ¿Quién más tenía trompo?

Jenny Matiz: Creo que era Pollo.

Entrevistador: Pollo.

Jenny Matiz: El Pollo, que era el que caía siempre a la bombonera también con su trompo.

Entrevistador: Qué piró.

Jenny Matiz: Iré al baño.

Entrevista a Daniel Santiago Muñoz

Daniel es un amigo de hace nueve años con quien hemos compartido muchas experiencias alrededor del arte y la cultura: Música, malabares, freestyle, acampadas, etc. espacios alternos

Entrevistador: Listo. Sí, ya. Para hablar de usted y del momento específico en que lo conocí, tengo que recurrir al hecho de habernos encontrado en un parque. Usted estaba con un baffle, con Cristian, y los dos estaban rapeando esa noche. Yo me encontré con Cristian y, casualmente, se dio que yo también rapeaba. Eso fue lo que nos conectó sin necesidad de conocernos previamente. Ya tuvimos afinidad por ese lado, por la música.

Entonces, ahí uno se da cuenta de que, a veces, los lazos no se forman necesariamente por una casualidad contextual del barrio o de lo social, sino que van más allá. La música nos brindó esa conexión en ese momento. Ya después, usted y yo nos empezamos a conocer como personas. Lo que le he dicho varias veces: al comienzo, como que no tuve afinidad con su forma de ser. Me parecía... sí, como que no me... ya, pero la música hizo su magia, parece. Eso fue lo que terminó haciendo que yo le cogiera aprecio y que, me imagino, usted también a mí.

La mutua admiración, ¿no? Porque yo siempre admiré lo que usted hace. Me acuerdo resto que, en ese momento específico, usted estaba escribiendo una canción, la de "Experiencias de un loco".

Daniel Santiago: Sí, Experiencias de un loco.

Entrevistador: Eso. Imagínese cuánto tiempo ha pasado desde ese tema. Nos conocemos hace ocho... nueve años ya.

Daniel Santiago: Sí, un filtro, manos.

Entrevistador: Esto igual es para que usted transcriba, ¿no?

Daniel Santiago: Sí. No, igual se toman solo cositas re chiquitas. Ay, chimba. Pero, de verdad, yo siento que usted se toma en serio lo que hace, parece. No es como... siento que no ha sido una moda para usted ni una etapa, sino que ha trascendido. Pues vea, ya son nueve años, tanto para usted como para mí, parece, porque yo también sigo en lo mismo. Tal vez me falta más seriedad porque, digamos, yo no puedo decir que tenga un álbum, o sí, o un EP. En cambio, usted ya tiene... ¿cuántos álbumes? ¿Tres?

Daniel Santiago: Por eso. Entonces, eso para mí es muy valioso. Tener su amistad, tener contacto con usted, porque puedo decir que tengo un pana que lo hace real y que representa lo que yo amo y lo que a mí me gusta como artista, como oyente, como consumidor de arte. Usted es el ejemplo vivo y más cercano que puedo tener de un socio que lo hace real.

Lo que es usted, lo que es Nico. Ya por el lado de otras artes que me gustan, como el circus, sí, que todos estamos involucrados en un mismo contexto, parece. Crecimos en el mismo barrio, bajo las mismas reglas, tenemos rutas muy parecidas, afinidad en eso. Y, ya específicamente con la música, yo creo que usted se ha abierto muchos caminos.

Ha tenido demasiadas experiencias presentándose. ¿En cuántos lugares ya, parece? ¿En cuántos lugares de Colombia se ha presentado en este momento? ¿Y eso? ¿Gracias a eso, cuántas personas ha conocido? Diferentes lugares, diferentes climas, pensamientos, culturas... porque el rap de acá, de Bogotá, no puede ser el mismo que está en Cali, en Medellín o en la costa. Y eso es muy áspero, parece, porque eso lo nutre a usted como artista y termina haciendo que su música no sea solo música de acá, rola, de la sabana, sino que sea una música ya más completa.

Daniel Santiago: Sí.

Entrevistador: ¿Se acuerda que su merced fue al Altavoz con nosotros?

Daniel Santiago: ¿Al Altavoz? ¿A cuál Altavoz?

Entrevistador: Al de 2016.

Daniel Santiago: Es que no me acuerdo de qué año.

Entrevistador: Que fuimos a la casa de Cat.

Daniel Santiago: Ah, no, yo no fui.

Entrevistador: Pero sí me hubiera gustado mucho.

Daniel Santiago: Sí, sí.

Entrevistador: Fue como un parche que nosotros habíamos ido, bien musical. Bueno, normalmente, cuando íbamos a acampar, había mucha música siempre.

Daniel Santiago: Sí.

Entrevistador: ¿Se acuerda allá en el Quinini? En la noche nos hicimos la fogata y ahí, con los instrumentos, llevamos un tambor, una guitarra.

Daniel Santiago: Eso también es lo otro, parece. No podemos reducir nuestra musicalidad solo a lo sintético o a lo digital. Nosotros hemos tenido mucha cercanía con instrumentos acústicos. Su música es muy acústica también. Usted tiene resto de música con coros, con voces que trascienden el rapeo. No es solo rapear y escupir palabras, sino también entonarlas con musicalidad.

Entrevistador: Sí.

Daniel Santiago: Con armonía. Eso me parece también peculiar y le suma resto a su arte. Y que usted se haya ido de Bogotá, parece, que haya abierto la cancha allá en Cajicá y en Chía. Eso también lo viví cuando usted nos invitó a los eventos en los que cantó. Verlo allá, involucrado con otras personas, otros parches, sentir que esos parches lo tenían como familia...

Se sentía esa calidez de un hogar, de una familia, de un lazo, una unión chimba. Y eso dice mucho, parece, porque usted no puede irse de un lugar, llegar a otro y tener eso así tan breve. Es muy difícil compaginar con una comunidad así. Si usted lo hizo, fue porque su música de verdad le abrió las puertas, parece. Y lo vale. Vale todo.

Entrevistador: Ay. ¿Y qué música normalmente escuchábamos cuando andábamos en los parches?

Daniel Santiago: Ah, bueno, en el Quinini sí fue también mucha música con instrumentos, ¿no?

Entrevistador: ¿Qué instrumentos había? ¿El Cristian había llevado el llamador?

Daniel Santiago: No, creo que era una alegre, ¿no?

Entrevistador: ¿Una alegre?

Daniel Santiago: Ah, no. ¿Christian tiene un llamador o un alegre?

Entrevistador: No, sí era una alegre, porque era más grande.

Daniel Santiago: Sí.

Entrevistador: Bueno, y había más instrumentos.

Daniel Santiago: Sí.

Entrevistador: ¿Una guitarra?

Daniel Santiago: Sí.

Entrevistador: ¿Y había como una maraca?

Daniel Santiago: Sí, una maraquita de esas que son como un huevito.

Entrevistador: Ah, okay.

Daniel Santiago: Pero yo también con mi perro tengo muchos recuerdos con el Dancehall, con la movida de la música africana, por los parches de salir a bailar y todo.

Siento que el baile también corresponde resto a su estilo, parece. Usted siempre tenía un estilo oscuro, como hardcore, de no muchos colores. Siento que usted me aportó eso, parece. Expandir un poco mi horizonte, mi gama de colores en cuanto a la música.

Con su manera de ser y con su energía, siento que transmite eso. Tal vez para mí, que estaba en una escala de grises, su presencia de manera musical me aportó expandir mis horizontes en ese sentido. Me hizo creer que no solo soy oscuridad, no solo soy hardcore, sino que también tengo un lado armónico, un lado que quiere bailar, que quiere...

Entrevistador: Sí, que tiene fuego

Entrevista a Christian Medina

Entrevistador: Gracias, vamos a hablar de experiencias conjuntas, en relación con lo musical, lo artístico a un nivel más general y lo que en cierta medida somos gracias a tales experiencias

Christian Medina: O sea, como influencias que se han tenido, por ejemplo, para que fluya la música o algo así.

Entrevistador: No es como digamos cómo el arte, la cultura y la música han incidido en lo que nosotros somos hoy en día. Por ejemplo, mi perro y yo, ese día que nosotros nos distinguimos ahí en el bosque San Carlos, mi perro estaba con el hermano de...

Christian Medina: Ah, sí, con el hermano de Miguel.

Entrevistador: Pero ese día no había música. Recuerdo que ese día yo iba era a coger tierrita prestada para unas plantas de ganja y ustedes estaban haciendo malabares.

Christian Medina: Sí, ahí como practicando. Pero de ese día salió el viajecito al Parque Entre Nubes.

Entrevistador: Ah, sí, esa fue. Y en el Parque Entre Nubes mi perro llevó un instrumento. ¿El tambor? Sí, era un llamador o una alegre.

Christian Medina: Un llamador. Me acuerdo que había alguien que llevaba algo para hacer malabares también.

Entrevistador: Sí, y no había como semillas, como una maraca o un huevito... Ah, sí, creo que sí. Es confuso, pero como que el parche fue subir, drogarnos, parchar, pasarla chimba.

Christian Medina: Sí, y hacer ruido, ¿no? En la ansiosa búsqueda de libertad.

Entrevistador: Sí, esa vez fue Kira, fue Ingrid, fue...

Christian Medina: No, esa vez fue Kira, fue una amigueta suya, una blanquita que llevaba un instrumento porque ella era la que tocaba. María Fernanda, creo que se llamaba.

Entrevistador: ¡Mafe! Sí.

Christian Medina: Estaba un parcero suyo que era como de bigote, crespo. Estaba el de los ojos verdes, estaba el Pirata.

Entrevistador: El Pirata y un primo del man.

Christian Medina: No sé cuál era el primo de él, pero me acuerdo del Pirata.

Entrevistador: ¿Quién sabe cuál era el pana que usted dice que era crespo y con bigote?

Christian Medina: Y estaba Carolina.

Entrevistador: ¿Carolina?

Christian Medina: Sí, la loquita.

Entrevistador: Ah, ya. Yo confundí a Ingrid con Carol.

Christian Medina: Pero sí, el instrumento también fue como el vínculo ahí para empezar a generar conexión, ¿no? Porque, por ejemplo, la nena esta estaba practicando cumbia o estaba aprendiendo a tocar en ese momento.

Entrevistador: Sí, la chica era de la Pedagógica, o era, porque yo creo que ya se graduó. Y yo iba a clases con el profe Gocho de tambor. Uy, yo no me acordaba. ¡Buena! Sí, yo fui allá fue por ella, porque una vez me subí al bus y la vi. Estaba relinda. Y la nena me miró así, entonces yo me senté al lado y le comencé a hablar y tal. Nos hicimos panas y ella me dijo: "Yo voy allá". Y yo le dije: "Listo, yo te llevo allá". Y entonces llegué y estuvo bien interesante, bien chimba.

Christian Medina: Sí, yo fui una vez a una clase con ese profesor también. ¡Chévere! Sino que ya después se puso como difícil la entrada para allá porque empezaron a pedir carné.

Entrevistador: Sí, yo no me acuerdo realmente por qué dejé de ir, pero habré ido como unas cinco veces. Claro, marica, fue ese día. No me acordaba. Ese día terminó yendo bastante parchecito, ¿no? Éramos como unos diez, yo creo.

Christian Medina: Sí, esa tarde estuvo rebonita. Claro, ahí en el Parque Entre Nubes. Yo tengo fotos de eso, de hecho.

Entrevistador: Sí. Ay, perro, si me puede rotar una de esas fotos, me sirve.

Christian Medina: Si las tengo en el drive, se las paso.

Entrevistador: Ah, bueno. Y después de eso, ¿fue que comenzamos a acampar?

Christian Medina: Sí, huevón. Ahí empezó el parche. ¿Qué vamos al cerro del Quinini? Creo que fue la primera.

Entrevistador: Sí, yo creo que fuimos al cerro del Quinini.

Christian Medina: Sí, porque ya después fue el parche de ir a los... mi perro estaba viviendo en Cajicá la vez que fuimos. ¿Cuántas veces habremos ido al Quinini?

Entrevistador: Por ahí dos, creo, ¿cierto?

Christian Medina: Dos veces que yo recuerde.

Entrevistador: Sí, fue un parche severo.

Christian Medina: Uy, me acuerdo de una vez que fuimos y llegó Jeffer en la noche.

Entrevistador: Sí, sí, sí.

Christian Medina: Y otra vez fuimos y llegó con Erica.

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Tengo fotos de eso.

Entrevistador: Yo también tengo unas fotos viejas de todo eso.

Christian Medina: Sí, horrendas fotos.

Christian Medina: Esa vez estaba Omar, esa vez estaba... bueno, eso me acuerdo de eso. Me acuerdo de una vez que fuimos con Xiomara y Paula.

Entrevistador: Ah, sí, ahí fue otro parche también.

Christian Medina: Sí, también fue un parcero de Pollo, que estaba con una nena en la carpa. Y había otro parche ahí también acampando. En un momento, él como que empieza a darle a la nena y la nena empieza a ah y todos quedamos afuera de las carpas como... Y las nenas, "Uy, que te lo disfrutes, nena, por allá".

Entrevistador: ¡Qué parche! No me acordaba de eso.

Christian Medina: Sí, esa vez la acampada fue compartida con otros parches que estaban ahí.

Entrevistador: Sí, había otro parchecito. ¿Esa vez también había instrumentos?

Christian Medina: Sí, había una guitarra, creo.

Entrevistador: Y había un tambor también, ¿no?

Christian Medina: El día que yo llevé el tambor y la guitarra fue cuando fuimos con Ingrid la primera vez, que solamente estábamos los de Semillas.

Entrevistador: Que pintamos.

Christian Medina: Ajá. Y esa vez fue Erika y Jeffer. Arriba estaba así rebrutal, y nosotros estábamos reviajadísimos. Se veía todo relindo.

Entrevistador: Sí, sí.

Christian Medina: Esa vez fue se fue re maquia.

Entrevistador: Sí. Esa fue la vez que Omar llegó temprano y se quedó tomando abajo, ¿no?

Christian Medina: Sí, llegó Omar y después más tarde llegó Jeffer o qué. Sí.

Entrevistador: ¿Y qué música escuchábamos normalmente en esos parches, huevón?

Christian Medina: De todo, huevón. Era más rockito, de pronto como reggae, cumbias...

Entrevistador: Sí, reggae.

Christian Medina: Sí, pues rap, pero muy suave. Era más mezclado.

Entrevistador: Sí, estábamos más metidos en el viaje, ¿no?

Christian Medina: Sí, más ancestral, más espiritual.

Entrevistador: Sí, cómo no. Estábamos en esa.

Christian Medina: Sí. Y ahí después empezamos a parchar, yo empecé a llevar la guitarra también, y por ahí apareció el Aerovid al rato.

Entrevistador: Aerovid ¿Cómo apareció?

Christian Medina: Usted lo llevó al parche. Lo conoció recogiendo locos por la calle.

Entrevistador: No me acuerdo de dónde conocí al David.

Christian Medina: Creo que ahí, del Country Sur, pegándolo.

Entrevistador: Sí, sí. Como que fue ahí en el Country Sur, el David.

Christian Medina: Sí, ese marica es otro loco.

Entrevistador: Sí, el chino es retalentoso en muchas cosas, porque también es buen tatuador.

Entrevistador: ¿Y cuando fuimos a Villeta?

Christian Medina: En Villeta ya no estábamos iguales de ancestrales.

Entrevistador: Ya estábamos más barristas, más...

Christian Medina: Sí, más punkis, más punkis.

Entrevistador: Estábamos repunkis.

Christian Medina: Sí, sí, sí. Ya todos en la manía de irnos a viajar, a parchar...

Entrevistador: Y nos levantábamos en los mercados ahí en la plaza.

Christian Medina: Nos daban sopa, caldito...

Entrevistador: Cuando fuimos a la plaza también nos dieron resto de comida: yuca, plátano... pero no pudimos gastar todo eso porque no teníamos en qué hacer el plátano verde.

Christian Medina: Sí, la yuca ya fue Carolina la que nos dijo: "Metan eso debajo de las brasas y verá que se pone bien".

Entrevistador: Ah, y un loco que estaba acampando en el parque con una nena, ¿cierto?

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Y nosotros estábamos en ese parque porque creo que habíamos dormido esa noche ahí.

Christian Medina: Sí, amanecimos en el pueblo.

Entrevistador: Sí, como que teníamos ese pueblo de ruana.

Christian Medina: De ruana, sí.

Entrevistador: ¿Esa fue la vez que nos metimos al río y encontramos unas pepitas amarillas?

Christian Medina: Qué risa.

Entrevistador: Ay, perro...

Christian Medina: Pero digamos, dentro de eso, la música siempre estuvo muy presente.

Entrevistador: Sí, por ejemplo, cuando estuvimos arriba en el pedazo, creo que también hubo una guitarra.

Christian Medina: Sí, una vez con Aerovid, que fuimos los tres nada más, también estuvo la guitarra.

Entrevistador: Y ya después fueron con los beats, empezamos más bien a parchar con los beats y a improvisar.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Ese parche era muy bonito y siempre estuvimos nosotros solos, los del parche.

Christian Medina: Sí, sí, sí. Una vez me puse a ir con una nena, huevón, y no llegamos. nos tocó devolvernos. La nena hoy en día me recuerda por eso. A veces le escribo y me dice: "¿Me va a invitar a acampar?"

Entrevistador: Jajajaja.

Christian Medina: Y me dice: Ah, yo me voy con usted, no me importa si nos perdemos. Y nos tocó quedarnos parchando en la primera cascada, en la segunda, que es la que uno puede subir y meterse. Porque cuando fui con ella, huevón, ya habían cerrado el parque y lo habían privatizado.

Entrevistador: Quién sabe cómo será la vuelta ahora.

Christian Medina: ¿Se acuerda que uno entraba por el puente y subía?

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Pues ya eso está cerrado, huevón.

Christian Medina: Y sin embargo, yo me metí esa vez por decirle, "Ah, pues vamos, nos metemos." Y empezamos a subir así. Cuando llegamos, había un poco de gente allá trabajando, como cortando madera y eso, y yo, "Ah, mar****". Sin embargo, pues yo me acerqué más y les dije: "¿Cómo está? Que vamos a subir a las otras cascadas a ver si podemos pasar."

Entrevistador: ¿Y qué le dijeron?

Christian Medina: "No, nos toca es salir, salgan por donde se metieron." Sí, me habían dicho que se podía llegar a las otras cascadas, pero que tocaba eso, como pasar la primera, subir así, llegar a la segunda y meterse por allá por no sé dónde, pero que había que conocer bien. Y esa vez que fuimos, también había llovido, huevón. La cascada estaba así... Y la china se le dio por meterse porque le pareció bonito y no, marica, que estaba refuerte. Como era toda chiquitica, se metió y casi se la lleva, huevón.

Entrevistador: ¡Ah!

Christian Medina: Sí, estaba muy fuerte. El agua ya le llegaba como por acá, huevón. Y en algún momento la china empezó: "Ay, marica, marica." Yo estaba cerquita y la alcancé a coger, huevón. Yo: "No, para ahí."

Entrevistador: Sí, toca tener mucho cuidado.

Christian Medina: Y esa vez nos bajamos para el pueblo, huevón. Acampamos también por ahí, en un parque.

Entrevistador: Ah, o sea, se parcharon un rato y se bajaron.

Christian Medina: Sí, sí, sí. Porque empezó a llover, y ya la cascada así re....

Entrevistador: Sí, claro.

Christian Medina: O sea, ya yo la escuchaba y decía: No, real, porque yo en algún momento pensé que de pronto, uy, no, esto se desborda o algo.

Entrevistador: Uno siente el rigor, la fuerza del agua, tan hijo de p***, huevón. Uno dice: "Uy, no, me voy."

Christian Medina: Sí, parece, en Villeta. ¿Sabe qué? Me acordé, como estoy haciendo el ejercicio, de la vez que fuimos al Bagazal. Fuimos con un parche y, como es que no me acuerdo bien, pero como que nos unimos con otro parche allá y comenzó a llover. Nos fuimos caminando por la carrilera y nos tapábamos con una bolsa así, con un plástico regrande que apareció de alguien, ¿no?

Entrevistador: ¿Y todos como que caminaban al mismo tiempo para poder avanzar?

Christian Medina: Sí, sí. Y nos metimos en...

Entrevistador: Creo que eso fue la primera vez que fuimos con Ingrid, con Carolina. Claro, esa noche llovió y nos fuimos caminando por ahí, por la carretera.

Christian Medina: Sí, péguelo y hable m***** y chimba, huevón. Chimba.*

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Y aparecían unos caracoles así de grandes, huevón. Nos quedamos ahí yendo para el Bagazal y resulta que al otro día nos levantamos y ya estábamos re cerquita.

Entrevistador: Sí, sí, sí.

Christian Medina: Y nosotros: "Ah, qué gonorr...".

Entrevistador: Parece, ¿una vez con Aerovid que acampamos allá y que eh viaje?

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Que comimos hongos.

Christian Medina: Sí, esa fue como mis primeras veces comiendo hongos.

Entrevistador: Y estábamos con Omar...

Christian Medina: Y el piró nos dejó todos picados porque no nos quiso dar...

Entrevistador: ¡El piró no nos dio!

Christian Medina: Yo me acuerdo que primero tomamos una olletada que hicimos, pero el man ya no dio más y quedamos igual loquitos.

Entrevistador: Sí, ya después quedamos sin.

Christian Medina: Y hubo ahí como un radio... Yo arranqué a caminar, no sé si me mal, pero algo pasó. Yo no me acuerdo qué fue, como que se perdió algo.

Entrevistador: Sí, ¿y el man se puso re tenso?

Christian Medina: Sí, tenso. Yo: "Ay, no, ¿qué hago aquí?"

Entrevistador: ¿Qué parche!

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: ¿Y el piró se abrió con el amigo de allá?

Christian Medina: Sí, con el mono.

Entrevistador: ¿Con el parcero?

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: ¿Cómo es que se llama el chino que siempre le corría, le copiaba? Yo me acuerdo que ustedes se fueron y nosotros nos quedamos en el parche organizando.

Christian Medina: Sí, no me acuerdo, marica. No, mentira. Nosotros hemos ido resto de veces allá, ¿no?

Christian Medina: Sí, sí. Sí, sí, hemos ido varias veces.

Entrevistador: Otra vez que fuimos, ¿con quién era? Usted llegó y yo estaba con Lina y yo me había venido con Lina.

Christian Medina: Sí, en Villeta. Que la china estaba durmiendo casi en bola afuera, en la cancha tirada. Y usted llegó tarde en la noche el otro día, no me acuerdo.

Entrevistador: ¿Ah, estábamos con Ancestra y el novio de Ancestra?

Christian Medina: Sí, con Ancestra y el parcerero.

Entrevistador: Sí, sí, sí. Ancestra me la encontré en la Pedagógica.

Christian Medina: ¿Cómo está? Yo hace rato no la veo.

Entrevistador: Ahí está parchadita.

Christian Medina: Linda como siempre también.

Entrevistador: Sí, bien linda la chica. ¿A dónde más fuimos?

Christian Medina: No, ya después fuimos a Villeta y al Cerro Quiní. Creo que a ningún otro lado más con ese parche.

Entrevistador: ¿La vez que fuimos con Daniel al Valle de Los Cetos?

Christian Medina: Ah, sí, sí, sí.

Entrevistador: ¡La guerra de la m*****!

Christian Medina: Ajá.

Entrevistador: Ay, qué... Pero como que nos engomamos con un solo artista o algo así, sino que fue como que siempre había de toda música, ¿cierto?

Christian Medina: Sí, claro. Y todos como con sus géneros que ya habían escuchado anteriormente, con sus raíces. Ya después fue como que empezó su mercé con el proceso más en serio, a profesionalizarse, a sacar los videos y tal, y empezamos a parchar por allá en Chía o en Cajicá.

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Que ahí empezábamos a ir por allá cada ocho días y también nos quedábamos parchando. Yo llevaba la guitarra a veces.

Entrevistador: ¿Cómo no?

Christian Medina: Ahí fue donde se vio más involucrado mi perro en el rap. Ahí hubo... ahí tratamos de hacer un evento, ¿se acuerda? Que ustedes fueron a pintar.

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Esa fue una vez que resultamos parchando allá en... ¿Cómo es que se llamaban? ¿De Casa gueto?

Entrevistador: ¿Gueto escondido?

Christian Medina: Sí, sí. En Gueto Escondido le llamaban.

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Ahí fue como la presentación de todos los artistas, pero solo para nosotros, en esa pieza.

Entrevistador: Todos parchados.

Christian Medina: Uy, sí, parchados.

Entrevistador: Y después fue como una vez que ustedes fueron y fuimos como a una casa en un segundo piso donde tatuaban y nos parchamos ahí. Como que nos compramos un chorro y la vuelta donde el Valentín, eso.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Y que después de ahí nos fuimos caminando para...

Christian Medina: Sí, fue caminando, creo.

Entrevistador: Sí, nos fuimos caminando para Capellanía y caminamos resto.

Christian Medina: Siempre es re lejos.

Entrevistador: Estábamos todos locos.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Y las farras allá donde la Lina Limón.

Christian Medina: Ufff, que esa noche...

Entrevistador: La farra que estuvo re makia, como...

Christian Medina: Al final, sí.

Entrevistador: Pero esa también es un personaje muy c***** de haber conocido.

Christian Medina: Sí, sí. La Linita, severo personaje.

Entrevistador: Ahí después, yo me acuerdo resto de la vez que yo estaba allá como que en su casa y llegó...

Christian Medina: Ah, que estábamos con Daniel.

Entrevistador: Sí, estábamos como mi perro, yo y Daniel allá en su casa, aquí abajo.

Christian Medina: Llegó Kira y llegó esta...

Entrevistador: Linda.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: ¿Qué día entrevisté a Jenny, marica? Y nos acordamos de ese día que fue cuando usted conoció a Linda.

Christian Medina: Ah, Linda. Ay, qué...

Entrevistador: Y se parcharon también con...

Christian Medina: No, la china. Yo me acuerdo que eso fue un engome, huevón, porque la nena estaba saliendo como de la relación con el man y tal, y se involucró conmigo. Bueno, empezamos a parchar ahí y la nena me sale que qué, que vamos a hacer unos propósitos y qué...

Entrevistador: ¡Qué risa!

Christian Medina: Y después, como a las semanas, nos desparchamos así, como por una maricada, huevón. Ah, porque creo que yo me demoré en salir para coger el taxi o alguna huevonada y la nena se puso rabona.

Entrevistador: ¿Y qué hizo?

Christian Medina: Yo, ay, no, yo no me lo voy a aguantar. Yo le dije: "Señor, pare, pare." Y paré el taxi.

Entrevistador: ¿Se ofendió?

Christian Medina: Sí. "Si a mí nadie me hace eso."

Entrevistador: Claro.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Fuimos a pintar por allá cerca de la montaña.

Christian Medina: Sí, sí, sí.

Entrevistador: Ahí en la carrilera, creo.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Y ahí yo creo que mi perro tenía la guitarra o...

Christian Medina: No. Ahí no.

Entrevistador: ¿El bafle también?

Christian Medina: Sí, el bafle, cierto.

Entrevistador: Ahí era el engome del rap, del rapear ahí, de estar...

Christian Medina: Sí. De estar botando ahí las rimas. Ahí era más bien como pintar y eso, y como cantar, soltar ahí.

Entrevistador: Sí, ¿cómo no? Pintamos un tiempo largo, ¿no? Yo creo que por ahí un año y medio estuvimos pintando.

Christian Medina: Yo creo que más. Sí, estuvimos como que pintábamos, poníamos el bafle y tal, y parchémonos donde sea.

Entrevistador: Sí, parchémonos aquí...

Christian Medina: Los amos de todo. Pero a la vez de nada.

Entrevistador: Y a la vez de nada. ¿Cómo no? Sí. Y la gente antes nos llevaba comida.

Christian Medina: Nos dieron hasta pola.

Entrevistador: Nos dieron cervecita, nos dieron lucas, nos dieron comida.

Christian Medina: Comidita.

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: severo

Christian Medina: Pero bonito, porque digamos que de todo eso lo que se construyó fue, pues, como sí, una familia, ¿no?

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Como que yo veía eso y pensaba: "Marica, me parcho, me siento con esas personas re bien."

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Como que es muy constructivo, no sé, era muy agradable todo.

Entrevistador: Sí, estaba bien.

Christian Medina: Estuvo bien bonito. Ha estado bien bonito.

Entrevistador: Ha estado bien severo porque sí ha sido tremendo como grupo así, como parche, de lo que era, de acompañarnos en la loquera.

Christian Medina: Ajá.

Entrevistador: Exacto.

Christian Medina: Es como vivirse ese subconsciente, ¿no?

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Diferentes universos ahí.

Entrevistador: Ajá. Como acompañándose todos en la misma sintonía.

Christian Medina: Pero a la vez diferentes.

Entrevistador: Sí. Me hizo acordar, me hizo caer en cuenta que a mí se me olvidó decirle al Pollo que si va a parchar hoy.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: ¿Quién sabe qué está haciendo?

Christian Medina: ¿Quién sabe en qué andará?

Entrevistador: Re bonito ahí, perro.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Mire ese colibrí, ¿no? Allá en la huerta, como en donde están esas flores blancas.

Christian Medina: Ah, ya lo vi. A mí se me perdió. Está aquí a la derecha.

Entrevistador: Sí, sí, sí, sí. Ahí detrás de esa planta de flores moraditas.

Christian Medina: Ah, sí, ya lo vi. Re lindo.

Entrevistador: Eso. Después de pintar, entonces, ¿qué más siguió con la música?

Christian Medina: Ah, la música siempre estuvo muy mezclada, ¿no? Fue como todo con la música.

Entrevistador: Sí, como era el telón. ¿Se acuerda cuando fuimos a la casa abandonada detrás de donde yo vivía?

Entrevistador: Ah, sí, sí, sí, sí. Pero nosotros estuvimos ahí fue de noche, ¿no?

Christian Medina: Estuvimos de día. De día que fuimos con Paula y con Xiomara y fuimos a pintar. Pintamos y pues llevábamos el bafle también y hacer unas tomas.

Entrevistador: Y hacer unas tomas. Ah, con una foto. Bueno, sí, no me acuerdo. Ahí también fue otro parche, ¿no? Con Xiomara y con Paula parchando.

Christian Medina: Sí, como que sí, varias veces parchamos los cuatro así como todos loquillos.

Entrevistador: Todos engomados.

Christian Medina: Sí, engomados, marica. Como que estos cuatro locos.

Entrevistador: Qué risa. Sí, Paulita una vez me hizo como un... me cocinó como unas pechugas, una rech... como que por dentro tenían tocino y nunca se me olvida, marica. Es como... Deliciosas. La Paulita era un parchita, bien especial la chinita. Qué parche eso, me acuerdo de eso, ¿eh? Y me acuerdo de una vez que mi perro fue con una chica de los...

Christian Medina: Ah, con Andrea.

Entrevistador: Y esa vez que estuvimos como ahí en la casa, ¿sí o qué?

Christian Medina: Como... sí, huevón, estuvimos en el parque, pero no sabes y creo que nos saturamos como de mucho lsd. Sí, estábamos como... Es que con ella estábamos parchando acá en Bogotá y ya nos habíamos comido como un papel así como vámonos para allá y cuando íbamos para allá se le estalla a ella primero.

Entrevistador: Ay.

Christian Medina: Y todo el viaje para allá y yo, "No relajes." Yo estaba reloco, no... y ella, "No." Y llegamos allá y como que, bueno, llegamos al parque y ella empieza a decirme, "No, ya..."

Entrevistador: Claro, encerrada en ese bus.

Christian Medina: Y la nena me dice eso, huevón, y me empieza a dar a mí. Me dio un...

Christian Medina: Sí, sí. Y fue donde yo le dije a mi perro como, "Ah, no, perro, que no me siento bien." Y nos fuimos caminando también hasta su casa y ahí nos tiramos como afuera de... Esa fue la última casa donde estaba viviendo mi carro con... Y nos tiramos como afuera en el jardín.

Entrevistador: Sí. ¿Sabe qué me hizo acordar? Que cuando nos fuimos para Fusa, íbamos en un bus, solo los tres, el bus iba para nosotros.

Christian Medina: Y el man tenía cabina y nosotros...

Entrevistador: Nosotros primero como que se nos estalló el papel, íbamos escuchando música. Ya cuando llegamos estábamos todos loquitos y era retarde.

Christian Medina: Y nos tocó caminar resto. ¿Se acuerda que el man dejó como...?

Entrevistador: Dijo que iba para la variante.

Christian Medina: Y después reperdidos porque habían cambiado mucho, ¿no? Ya habían puesto una reja y eso.

Entrevistador: Que nosotros llegamos con indicaciones de Aerovid.

Christian Medina: De Aerovid.

Entrevistador: Entonces nosotros no nos metimos al barrio. Y llegamos a una parte y no veíamos entrada y decía "Propiedad privada", algo así, y el Dani se malviajó. Tocó pilotearlo.

Christian Medina: Sí, sí, sí.

Entrevistador: Dijo, "No, no, no, no. Yo no voy a seguir, yo no voy a seguir, yo..."

Christian Medina: Y nosotros pues también estábamos, así como reasados, pero como...

Entrevistador: "¿Qué hacemos?" Y entonces ahí ya vimos que la puertita estaba al lado.

Christian Medina: Sí, sí, sí.

Entrevistador: Y nosotros...

Christian Medina: Pero claro, es que era re noche y eso se veía re oscuro, así re...

Entrevistador: Y nosotros en ese estado.

Christian Medina: Sí, sí, sí.

Entrevistador: Y que no bajamos hasta el pozo porque ya para esos tiempos como que el parche estaba peligroso.

Christian Medina: Y que por eso habían puesto como esa puerta, huevón, porque ya como que mucho parche y la gente ahí mismo se estaba aprovechando para bajar a robar a la...

Entrevistador: Sí, que eso nos enteramos al otro día, ¿se acuerda?

Christian Medina: Pero nosotros no bajamos hasta allá, sino nos metimos fue como hacia arriba.

Entrevistador: Sí, que nosotros dijimos como, "No vamos a ir hacia allá, sino que vamos a..."

Christian Medina: Eso para despistar.

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Y caminamos resto, encontramos algo así.

Entrevistador: Y habían vacas, estaban por todos lados y esa m***** era así re grande.

Christian Medina: Sí, sí, sí.

Entrevistador: Que ya dijimos como, "aquí fue, hijuep***."

Christian Medina: Nos tiramos ahí como media hora relajados, todos mamados, marica, esa caminata, hijuep***.

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Creo que esa vez fue la que después bajamos como al pueblo y estaban en ferias.

Entrevistador: Sí, sí.

Christian Medina: Que había como un evento o algo así.

Entrevistador: Eso más bien como que había algo que estaban organizando los muchachos.

Christian Medina: Y ahí nos hicimos parceros de un chino.

Entrevistador: Que un chino nos dio...

Christian Medina: Nos dio puerta

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Esa noche que nos tocó caminar resto y no sabíamos para dónde íbamos y nosotros, "Vengan, ¿qué p**** estamos haciendo?"

Entrevistador: El chino, "Lleguen allá."

Christian Medina: Ay, ay, qué risa.

Entrevistador: Y llegamos y el man dio puerta chimba.

Christian Medina: Puerta.

Entrevistador: Al otro día fuimos como a una quebrada que el man tenía ahí dentro de la misma finca, así como un arroyito.

Christian Medina: Y ya nos habló también de otros parches que había muy cerquita.

Entrevistador: Que nosotros dijimos, "Uy, sí hay hartas cosas por hacer." El que creo que siguió yendo allá fue Daniel.

Entrevistador: El este...

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: No sé, pero el marica a Fusa y que una vez lo invitaron a pintar allá y... Y ya del resto como... como la vez que ustedes fueron con el juda a cantar.

Christian Medina: A rapear.

Entrevistador: Con la Legión a rapear.

Christian Medina: Sí. Y ya, la última vez que fui yo fue una vez que la l que, como tres días, hoy

Entrevistador: Sí, que yo le di la llave y me abrí y mi perro se quedó allá, allá parchado.

Entrevistador: Claro, es que ese espacio era chimba. Ese espacio también era chimba. Y esa vez que como que yo llegué y esa noche como que parchamos.

Christian Medina: Sí, sí, creo que sí.

Entrevistador: Y escuchamos ahí, ¿qué escuchábamos? Como de todo. Siempre estuvimos como escuchando de todo, mezcleditos, no muy radicales. Rockcito, rapcito, de todo.

Christian Medina: Re... como una exploración musical, así como que son la chimba, así.

Entrevistador: Ah, pues hubo un tiempo donde apareció Ingrid, que también estuvo así como en una etapa difícil de su vida cuando le empezaron a gustar las chicas. Pero entonces la chica con la que ella andaba era una roquera y le gustaba una cosa así de rock loco y entonces ya se va a llegar ella así con una música de re...

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Uy, ¿sabe qué me acuerdo, perro? De Bad manners en el altavoz en Medellín. Me acuerdo de Bad manners porque eso fue, eso fue épico, huevón. Eso fue una fiesta así muy...

Christian Medina: No, y la experiencia bien que tuvimos allá. Me parece que viaje muy bonito.

Entrevistador: Ese viaje estuvo muy lindo, huevón. Todo ese viaje estuvo muy especial, huevón.

Christian Medina: Eso, la pinta también, porque hubo pinta. Y todos apropiados, ¿no? "Venga, yo tomo, yo hago fotos, yo ayudo a pintar. Venga, tomemos." Todos activos apropiándonos a lo bien del mundo, huevón.

Entrevistador: Como una apropiación, ¿no? Una exploración como de uno mismo, pero a la vez de afuera y del otro.

Christian Medina: Sí, sí, porque nosotros no copamos en donde llegábamos y decíamos: "Aquí es, saque pintura, péguelo."

Entrevistador: Sí, sí, sí. Eso quedaron fotos muy chimbas también, oiga.

Christian Medina: Sí, eso toca agregarlo.

Entrevistador: Ahí en el ahí en el altavoz, ¿eh? No, pues es que hubo mucha música, huevón, porque ¿se acuerda que nos fuimos como en un bus con Lalo, con Kira y con la pedagógica de la distrital?

Christian Medina: Y era puro punk y cumbias.

Entrevistador: Sí, sí, sí, sí, sí.

Christian Medina: Algo así, creo que era más o menos la cosa. Sí, ese bus se sentía uno así, reviajando con los millos.

Entrevistador: Sí, era como punk y rock. Bueno, no me acuerdo, pero era mucho punk. Que a mí me tocó al lado de un punkero más fastidioso. Ese día yo iba con la Lina.

Entrevistador: Ese pir´** todo enamorado de la Lina y yo: se la regalo

Christian Medina: Pero este también fue así, rebonito.

Entrevistador: Sí, estuvo muy chido, bien bonito el altavoz. También me acuerdo de ese, en ese altavoz estuvo Casualties.

Christian Medina: Casualties, ¿no? Ese ese estuvo rebonito.

Entrevistador: Ese altavoz, Ángeles del Infierno.

Christian Medina: Sí, sí, sí, sí, sí.

Entrevistador: Qué risa. Uy, sí, estuvo bien bacano.

Christian Medina: ¿Cuándo es que es el altavoz, huevón?

Entrevistador: Ahorita como en octubre, pero está como suave.

Christian Medina: Pero bueno, chimba. Voy a llegar a...

Entrevistador: Ah, sí, este va para allá.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Se lo va a soyar.

Christian Medina: No había pensado en eso.

Entrevistador: También de noche estuvimos, también relocos caminando por ahí y tomando fotos.

Entrevistador: Sí, no copiamos.

Christian Medina: Los meros turistas de noche, así. Con ojos de lince y la Lina toda...

Entrevistador: La Lina sí en su porque para qué, la china es modelo, huevón. Ella debe haber ido por esa ruta, claro.

Christian Medina: Ay, áspero, áspero, áspero. Sí.

Entrevistador: Y Cat y el parcerito de Cat, que la energía.

Christian Medina: Y los chinos esos, el pelado ese jovencito que es que Lina había traído y el pizza-Steve.

Entrevistador: Yo me acordé de Steve, cómo no.

Christian Medina: Que se fue un pelo como de Lina de una vez de sus loqueras por acá en Bogotá y lo enamoró y se lo llevó la malparida para allá.

Entrevistador: Y el chino nos tripió.

Christian Medina: ¿Se acuerda el desayuno?

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Ay, no.

Entrevistador: Que creo que me pasó algo chistoso porque mi ñero le dijo: "Es el que los vende." Y como que ellos fueron a decirle, pero como que el piró no le quiso vender los papeles a ellos.

Christian Medina: Fue con Xiomara y Pizza Steve.

Entrevistador: Creo que fueron ellos dos.

Christian Medina: Quisieron vender, que creo que porque se iban a que de pronto se ponían muy locos o algo así. Y ya después mi perro fue el que creo que le tocó ahí como interlocución.

Entrevistador: Uy, esa vez hablé con Lalo resto de cosas, como hacía como un tiempito se había muerto el Charlie, me acuerdo.

Entrevistador: Y bueno, ya después nos bajamos de ese bus y ya cada quien cogió su camino, pues nos encontramos con los parceros por ahí.

Christian Medina: Y ahí detrás de la Universidad de Antioquia parchando y bebiendo chorro

Entrevistador: Ah, nosotros llevábamos... Lina, llevaba hongos y todos los porros los estábamos pegando con hongos secos y trillados porque nosotros habíamos ido con Lina a Villeta y ella había encontrado resto de hongos, pero resto de a mí no se me apareció ni uno, marica, y ella se le aparecieron todos.

Christian Medina: Y esa vez fue a baretongos.

Entrevistador: Sí, por esa cuadra, o sea, por esa es la que le es como detrás de la Universidad de Antioquia. Eso se llama la curva también.

Christian Medina: Ah, qué, muchos recuerdos para llevarse.

Entrevistador: Sí, voy a tratar de hacer como una versión para entregar a la pedagógica y después como meterle algunas cosas más para rotarla entre el parche.

Christian Medina: Aguanta ir para allá donde se.

Entrevistador: Sí, sí, aguanta resto. Pues no sé cómo estará ahorita, eh, pero sí toca llevarse unas, pues digamos ya las últimas acampadas ya sentí que tocaba llevar unas colchoneticas.

Christian Medina: Claro, parchaditos.

Entrevistador: Ya después andábamos con colchones y una lavada que nos pegamos allá en el Quinín como 20 metidos en esa p*** carpa. Habíamos reartos.

Christian Medina: Acuerdo, pero.

Entrevistador: Ay, no, es que usted no había llegado. Que esa vez fue la que usted llegó conmigo.

Christian Medina: Ah, ya me acordé marica, que sabes, eso estábamos reasustados porque ya estábamos arriba, arriba, arriba y claro, empezó a llover así y a bajar agua así lo que marca desde la montaña, mar, se llenaba ese pozo y ya todos así y Siomara que era reestres. "Que no, pero qué vamos a hacer, qué vamos a hacer, qué ya pues espere, relájese."

Entrevistador: Iba Mara, Pollo, Carolina, Daniel.

Christian Medina: Daniel y no sé si creo que iban ustedes cuatro.

Entrevistador: Y creo que Paula también iba. No me acuerdo si ella iba, no me acuerdo.

Christian Medina: Creo que sí, huevón. Y bueno, esa vez no se empezó a llover así. El caso fue que encontramos como un pedacito ya así que podíamos acampar y dijimos, "No, pues hagámosle acá porque ya baila." Nos inflamamos el colchón que llevábamos y ahí nos acomodamos. Nos hablar m y claro, eso empieza a entrar agua así, pero adentro se sentía recaliente, mar.

Entrevistador: Claro, todos metidos ahí.

Christian Medina: Y come marihuana también ahí y reloca temas y ya como, no sé, tipo 1 de la mañana, 12 de la noche fue que llegó usted con el Miguel.

Entrevistador: Sí, porque nosotros nos tocó escampar porque estaba cayendo un palo de agua el hijo de p***. Nosotros estábamos allá en un parque principal de como marica, sea que no va a dejar de llover en toda la noche.

Christian Medina: Sí, no, menos mal dejó de llover, huevón, porque ya.

Entrevistador: Sí, y que nosotros llegamos y el Miguel les metió severo susto tan hijo de p***, huevón, porque claro, nosotros íbamos llegando y nosotros también íbamos todos loquitos y como que ya cuando comenzamos a escucharlos a ustedes, nosotros como, "Uy, ahí están los videos." Sí, sí, ahí está. Entonces nosotros, "Venga, venga, los asustamos," como que yo me acuerdo con el video dijo como, "Buenas."

Christian Medina: Y llegamos y yo me acuerdo que el Pollo estaba rabón, marica.

Entrevistador: Sí, estaba rabón.

Christian Medina: Estaba bravo, pues porque la situación estaba una gonorrea, entonces como que el man estaba de mal genio porque nosotros les dijimos como, "Camine que ya casi llega."

Entrevistador: Ah, sí, ya casi llega, ¿no? Y así tuvimos a todo el paro. "Ya casi llegamos, ya casi llegamos."

Christian Medina: Entonces, imagino que cuando nosotros llegamos y dijimos eso, fue como una bomba así. El Pollo dijo, "Ya casi llevo." Y efectivamente sí, ya estábamos más cerca. Claro. Camine casi.

Entrevistador: Ay, no, qué risa. ¿Cuántas veces había escuchado esa m***** en la noche y nada que llegaba?

Christian Medina: Nada que llegamos. Sí, claro. No, y es que nos perdimos en una, huevón. O sea, entramos y llegamos como al arbolito donde nos sentábamos y ahí era como la referencia ya para empezar a entrar.

Entrevistador: Pero esa noche yo ya iba reloco y yo le dije, "No, apoyo, pues yo sé porque yo la verdad no me acuerdo."

Christian Medina: Y nos resultamos metiendo por un camino así relleno. Ya matas así, pero no, "Por acá no, muchacho." Así y nos devolvimos y nos volvimos a quedar ahí en ese punto. Entonces dijimos con Pollo, "No, desde acá es pro, entonces hay que mirar bien si es hacia allá ta." Entonces ya el Pollo como que miró bien y dijo, "Sí, por acá es" y efectivo. Ya cogimos por allá y empezamos a subir y llegamos al canal.

Entrevistador: Ya.

Christian Medina: Ya llegamos al canal, ya dijimos, "No, breve, ya acá no hay pierde."

Entrevistador: Y empieza esa lluvia y p*** madre, pero no, hagámosle que eso ya casi llega.

Christian Medina: Claro, marica. Ya en un momento todos así relavas, pero yo dentro de mí estaba re feliz.

Entrevistador: Claro, o sea, sentía como esa libertad, se sabe, ¿no?

Christian Medina: No, eso se siente muy chimba, eso no tiene precio.

Entrevistador: Sí, huevón. O sea, una sensación, sí.

Christian Medina: Hón, digamos eso, uno por allá metido en medio de la montaña, la noche parchado, pues con sus cosas también así en la cabeza, y lluvia o cansancio y tal, pero uno es como, "Ay, qué ch."

Entrevistador: Sí, sí, rebonito, sea un par.

Christian Medina: Y al otro día amaneció envuelto en el plástico.

Entrevistador: Yo me acuerdo que yo, yo, o sea, que a meternos ahí todos y yo y yo me acomodé y yo, "No."

Christian Medina: ¿Cómo m***** que yo vine preparado para yo vine preparado para dormir

Entrevistador: Yo ya no cargaba carpa. Me había vuelto muy concha en la vida. Yo voy para el plástico, que no falte.

Christian Medina: El plástico y una cobija y ya.

Entrevistador: Muy loco en la vida, perro.

Christian Medina: Y que el Pollo casi se ahoga.

Christian Medina: Guow, ¿por qué salía uno y el otro entrabe, marica. Era como que yo, "No, ya, ya, ya."

Entrevistador: Y el otro, "Es en serio, es en serio."

Christian Medina: No lo hagas.

Entrevistador: ¿Con quién iba?

Christian Medina: Con Carolina. La otra Carolina.

Entrevistador: Y claro, como no que salía uno, tomaba aire y se hundía y salía el otro.

Christian Medina: Pero sabes por qué fue? Porque la China se metió y nosotros, ¿se acuerda que nosotros que sí, que salte, que salte, que salte? Y la China no nos quiso decir que ya no sabía nada dar. Fue por eso, ya cuando fue que saltó y la China...

Entrevistador: Pero sabes por qué fue? Porque la China se metió y nosotros se acuerda que nosotros que sí, que salte, que salte, que salte. Y la China no nos quiso decir que ya no sabía nadar. Fue por eso ya cuando fue que saltó y la China

Christian Medina: Entonces todos, "Pollo, Pollo, rescátela, rescátela. Pollo, Pollo." El pirón como todo cuando. Claro, yo veo que sale la China y el piro va saliendo y yo, "Ay, marica." Entonces, ya empiezo a ver que ya mucho tiempo, huevón.

Entrevistador: ¿Y se lanzó usted?

Christian Medina: No, no, marica. Lo que pasa es que los nadie se lanzó finalmente porque hicieron eso como tres veces, huevón. Pero entonces la corriente se lo fue llevando y acá ya fue más pandito. Entonces como que ya como que ya cuando ya todos estábamos como, "Marica, hay que hacer algo," ya como que ya pudieron pararse. Pudo pararse Pollo, algo así como que ya todo bien.

Entrevistador: Ay, no.

Christian Medina: Y ahí fue donde todos le dijimos, "Pero porque uno dice que no sabe nadar."

Entrevistador: Ah, ¿cómo no? Sí.

Christian Medina: Que le daba pena.

Entrevistador: Ay, marcha.

Christian Medina: Esa vez también estaba fuerte la corriente, por eso los pozos estaban así de crecidos.

Entrevistador: Sí, pues con esa llovida que había pegado el día anterior.

Christian Medina: Y nunca subimos al parche. Ah, digamos, nunca subimos esa vez a donde.

Entrevistador: No creo porque el otro día bajamos a las cascadas y como que nos fuimos para el Bagazal o creo que esa vez.

Christian Medina: Ah, no, no me acuerdo. Esa vez fue la vez que bajamos al río, que vimos lo de las piedras.

Entrevistador: Creo que sí.

Christian Medina: Y todos es que si nos venimos a buscar oro acá, locos, huevón. Todos fundidos con el ecosistema. Bajamos al mecho a conseguir agua a la canal y volvió breve.

Entrevistador: Sáquelo. Ya. Una vez fuimos con Lina y yo invité unos amigos, ¿se acuerdas? Iba con una amiga y el hermano y yo no sé quién más era que iba.

Christian Medina: Y si no me acuerdo.

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: ¿A cuál, a Lina?

Entrevistador: A Lina Limón.

Christian Medina: Lina Limón. Estabas creo que solo usted con ella y yo llegué con ellos.

Entrevistador: Ah, nosotros una vez fuimos muchas veces.

Christian Medina: Sí, yo fui una vez con Susana. Una vez con Lu, una vez con Lina y ya y las veces que fuimos la banda.

Entrevistador: Sí, nos la pasamos a la casa de este, ¿dónde está en?

Christian Medina: Ya tenemos unos amigos aquí.

Entrevistador: ¿Qué parche?

Christian Medina: Eso va a resultar viviendo allá en.

Entrevistador: Qué parche.

Christian Medina: Y oiga, ¿y ese parche qué, huevón? De lo de esos cuchos que ustedes conocieron por allá.

Entrevistador: Ah, no, marica. ¿Se acuerda? La última vez que fuimos a Villeta fue con los niños, ¿se acuerda?

Christian Medina: Ah, que los manes no contestaron, que nos dejaron morir y nos decidimos ir para la finca.

Entrevistador: Que sabes si íbamos con la negrita, ¿no?

Christian Medina: ¿Era con quién? No, esa estaba Lu.

Entrevistador: Ah, no, sí, yo llevé a mi hijo.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: ¿Y usted estaba con...?

Christian Medina: No, no.

Entrevistador: Ay, una vez fuimos.

Christian Medina: No, no. Sí, exacto. Sí, exacto.

Entrevistador: Yo estaba con mi...

Christian Medina: Estaba, estaba su niño, huevón. Sí, sí, sí, sí.

Entrevistador: No, o sí o no.

Christian Medina: Sí, mi hijo estaba, huevón. Yo me lo llevé una vez que estábamos en el carro de.

Entrevistador: Ah, pero eso fue otra vez. Eso fue otra vez.

Christian Medina: Ah, no, pero eso fue la casa de ella.

Entrevistador: Sí, sí, sí. Ya me acordé que estuvimos en la casa de Paula allá en Tocaima, creo que es que se llama esa.

Christian Medina: Sí.

Entrevistador: Ah, ya. Sí, sí, sí. Que estuvimos con Daniel y nos comimos una pil que el piro le empezó a dar vueltas a la cancha, todo.

Christian Medina: Sí, me acuerdo que nos fuimos para esa cancha y nos parchamos un resto así, marica.

Entrevistador: No, no sé, pero siento algo raro. Tengo como mucha energía.

Christian Medina: Quiero correr, quiero correr y arrancó.

Entrevistador: ¿A qué? Pero era el que llegaba como, "Muchachos, pues yo tengo por aquí algo así."

Christian Medina: Ay, miren lo que tengo.

Entrevistador: Yo me acuerdo una vez que estuvimos allá en su casa, que estuvo esta niña que era relinda también, eh, Lía, creo que se llamaba.

Christian Medina: Que estuvo Pastrán.

Entrevistador: Sí, que creo que estábamos solo los dos y ellas, todas ellas.

Christian Medina: Y Miguel, creo de fronte en un apartamento. Se tenía rebonito como que al principio fue que iba a ir ahí.

Ah, que esa noche unimos éxtasis.

Entrevistador: Más raro.

Christian Medina: ¿Qué parte? Yo no me acordaba de ese.

Entrevistador: Claro, no saben dónde fue, huevón.

Christian Medina: Yo no me acordaba de mi perro.

Entrevistador: Claro, mi perro estuvo ahí.

Christian Medina: Estaba con Siomara, creo, ¿eh?

Entrevistador: Y estuvo, efectivamente, Pastran estuvo, Lía estuvo, estaba Lina, estaba mi perro y Siomara.

Christian Medina: Ya estábamos, no más.

Entrevistador: Que ahí nos fuimos para la casa de Lina, creo que fue.

Christian Medina: Ah, seguro.

Entrevistador: Camp.

Christian Medina: El parche era chimba. Digamos, a nosotros las parcelitas nos copiaban resto y se engomaban con el parche y duraban harto tiempo ahí.

Entrevistador: Era como porque era como esa complicidad de ir a parches, a lugares donde uno siempre ha querido ir y tal y como que siempre estábamos pendientes, como que pues también siempre llevamos buena comida, llevamos.

Christian Medina: Siempre estábamos re bien y si pasaba algo piloteábamos rebién y salían bien las vueltas. Hasta el día que llevamos a Miguel.

Entrevistador: En Miguel, no, pero no pas, o sea, estuvo divertido.

Christian Medina: El Miguel vive por ahí también. Yo la vez pasada me lo encontré y, marica, qué cambio ese chino.

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Está así regrande, gordo y así rebig y con barba.
Entrevistador: Sí, claro.
Christian Medina: Pero y pues como más serio, ¿no?
Entrevistador: como que cambió.
Christian Medina: Claro.
Entrevistador: Qué locura.
Entrevistador: Claro. Qué locura. Sí, claro. Yo creo que ese encuentro como que nos llenó como de de no que como eso como digamos que qué siente mi perro que haya que haya tenido como ese par ese periodo de tiempo ah digamos el hecho de que mi perro también puede que venga.
Christian Medina: Claro, obvio. Como que, o sea, artísticamente fue un momento como que dentro de la búsqueda de todo y todo, la música siempre estuvo presente. Del arte, ¿no? Entonces, como que fue una exploración como de conocimiento a uno mismo por medio del arte, sí.
Entrevistador: Sí,
Christian Medina: Porque lo que le digo, o sea, la música, el rapeo, la pintura, todo también tuvo que ver mucho, huevón, eh, dentro de eso, como dentro de la construcción del imaginario que estábamos haciendo todos.
Entrevistador: Sí, como como que siempre era ese era como el medio a través del cual como que nos también nos hacíamos como empatía, ¿no? Y como que nos como que nos acompañábamos en ese proceso también de exploración de uno mismo y también de parchar con el otro de la naturaleza también porque necesitamos muchos.
Christian Medina: Eso, aparte de eso como espiritual la cosa también porque la naturaleza también tuvo que ir mucho ahí como buscamos como esos parches como bien retirados como bien brutales de la naturaleza.
Entrevistador: Como queriendo volver a la ancestralidad, ¿no? Porque pues al fin y al cabo hay que connotarse una idea, hay una idea que es la que mi perro llevaba.
Christian Medina: Y ese concepto como que siempre se intentó llevar.
Entrevistador: Pues de los que se involucraban como a fin, como que a eso no lo que nos llevó a fin mucho, como que compartíamos eso como conceptos, ideas, ideales.
Christian Medina: Ajá.
Entrevistador: Sí.
Christian Medina: Y dentro del aporte de cada uno, pues ahí se empezó como a construir ese mundo. ¿Se acuerdas cuando teníamos esas charlas que hablábamos como de la concepción y de que de la creación que uno mismo puede ir generando?
Entrevistador: Ajá. Entonces, digamos eso a mí par yo creo que eso también dentro de todo como que ese buscar también místico uno encuentra eso como personas que están vibrando como a la misma frecuencia de uno.
Christian Medina: Y pues venga tío que venga parchamos, venga hablamos, venga compartimos, nos reímos, pintamos, tocamos este instrumento, freestaleamos, eh,
Entrevistador: Venga, nos conocemos.
Christian Medina: Venga, sí, conozcámonos. Venga, somos.
Entrevistador: Compartamos, sí, hagamos familia, chimba.
Christian Medina: Eso, eh, y aparte de eso, ¿no? Como que dentro de todo era como el compartir porque pues todas las personas siempre eran a dar como todo a pro,
Entrevistador: ¿Sí?
Christian Medina: De crear, de hacer,
Entrevistador: Sí, está.
Christian Medina: De vivir, de explorar.
Entrevistador: Está bien chimbo, bien chimo.
Christian Medina: Y de ahí entonces, ¿cómo digamos el Pollo, el Pollo ya la está rompiendo con la pintura y a veces parte de la mesa.
Entrevistador: El chino.
Christian Medina: Ya. Pero creo que ahorita no, pero se la pasa ahí con ellos.
Entrevistador: Sí, tenía reuniones también de todos ellos.
Christian Medina: Sí. Y digamos mi perro la producción y la música, huevón.
Entrevistador: Enamorado.
Christian Medina: La música como tal. Sí, porque también tiene unos temas. Y también dentro de eso, ¿sabes que reenamorado de la construcción social, huevón? Creo yo que también surge como ese amor a empezar amaranta, por ejemplo. Hay quiénes empezaron como la Amaranta ustedes.
Entrevistador: Ustedes dos que empezaron con la Amar.
Christian Medina: Está alimentado desde lo mismo, mucha.
Entrevistador: Desde la misma semilla que se.
Christian Medina: Desde la misma semilla que se siembra.
Entrevistador: Severo, se vero, severísimo.
Christian Medina: Sí.
Entrevistador: Y ahí también viene un parche bien bonito, unas historias bien chéveres, unos compartimos bien interesantes, porque todos vibran en la misma yo.
Christian Medina: Sí, brutal.

Entrevistador: Sí, huevón. No, rebonito, rebonito. Extrañando esos tiempos a veces dice uno como, "¿Qué c*****?"

Christian Medina: Se, sí, sí, sí.

Entrevistador: Se ve como que se sentía uno muy vivo, ¿no?

Christian Medina: Sí, claro, marica. Es que nosotros íbamos era a toa, bro.

Entrevistador: Qué chulo.

Christian Medina: ¿Se acuerda que también caminamos resto de veces desde aquí hasta el centro y nos tripeamos y paramos y loqueamos y nos devolvimos en las mismas? Siempre ha sido una vez pintamos una una.

Entrevistador: ¿Un cai móvil de los tombos?

Christian Medina: Sí

Entrevistador: Todos farros por allá en el Chorro que esa vez yo me volqueteé, huevón. Me acuerdo que yo me emborraché.

Christian Medina: Sí, esa pues la de me acuerdo también como tratando de treparnos como a una terraza, como subiendo para.

Entrevistador: Subiendo como para la plaza de la Concordia.

Christian Medina: Yo me acuerdo, pero por el por pero por la adrenalina de ir a pintar, porque el cometido era subimos a pintar.

Entrevistador: A pintar, sí. La vuelta era ir a a dejar los pintes en todos lados.

Christian Medina: Loco. Y llevamos como baffle siempre, ¿cierto que la?

Entrevistador: Sí.

Christian Medina: Había un baflecito siempre involucrado.

Entrevistador: Claro.

Christian Medina: El baffle, digamos, también como permite eso ese de llevar la música y a todo.

Entrevistador: Eso es como lo de la película, ¿no? Entonces es como por ejemplo ya cuando parchado de haber botado la adrenalina o estar botando la adrenalina ahí arriba como que la banda sonora ahí al lado como la banda sonora la banda sonora.

Christian Medina: Y uno se mete en la película también.

Entrevistador: Uno se vive su película sí huevón uno está viviendo la suya así re a lo Transpoting o a lo uno de sus referentes también.

Christian Medina: A lo que se esté viviendo también en ese momento creería yo también.

Entrevistador: Porque digamos como que también cada subcultura urbana trae también como su su vaina no como su forma de vivir la la vida en el momentos como símbolos que también representan cosas así reimportantes.

Christian Medina: Exacto.

Entrevistador: Exacto.

Christian Medina: Ah, espera.

Entrevistador: Epa, entonces dentro de esa construcción así como que sabes cómo me sentido yo a veces como en esas películas de donde los niños hacen como su propio parche de rebelión.

Christian Medina: Ah.

Entrevistador: Pero que todavía son así como niños como guerreros de de la naturaleza.

Christian Medina: Eso así.

Entrevistador: Como que a veces es venía.

Christian Medina: Eso.

Entrevistador: Hón, la madre nos dejó jugar resto, no nos dejó ser así reniños así como.

Christian Medina: Me acuerdo que andaba uno descalso tan que haciendo el juego o cuando en el Quinini nos caminamos ese cerro de noche así de paz siendo feliz realmente huevón me parece.

Entrevistador: Digamos eso yo digo que la felicidad yo digo esos momentos son preciosos huevón y vivirlos con tantas personas no que también era resto de gente.

Christian Medina: Como como que como la creación de nuestra propia tribu.

Entrevistador: Sí, algo así. Chimba.

Christian Medina: Y me acuerdo cuando fuimos al Rosal también que yo llegué después que era con el parche de Karen y este el chico de la nena

Entrevistador: Ah, sí, sí, sí, sí, sí, sí. Allá también ves toda una chimba y no me acuerdo fue de música ahí, pero seguramente hay con él.

Christian Medina: Una vez yo iba entrando, no sé si fue esa vez, iba entrando ahí al Rosal y iba saliendo un parche con un baffle como así y lo llevan prendido así.

Entrevistador: Y yo pero iban escuchando rap y yo acá.

Christian Medina: Claro, si la música acompaña.

Entrevistador: Me dio severa meada. Bueno, ahí volví a grabar otro.