

LAS FLORES TAMBIÉN CRECEN EN LAS GRIETAS DEL ASFALTO: EL  
BARRIO SEGÚN ALCOLIRYKOZ

DARWIN DANIEL FLÓREZ SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

MEDELLÍN LAURELES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2021

LAS FLORES TAMBIÉN CRECEN EN LAS GRIETAS DEL ASFALTO: EL  
BARRIO SEGÚN ALCOLIRYKOZ

DARWIN DANIEL FLÓREZ SÁNCHEZ

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

LUCAS VARGAS SIERRA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

MEDELLÍN LAURELES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2021

17 de noviembre del 2021

Darwin Daniel Flórez Sánchez

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquier otra universidad”. Art. 92, parágrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Darwin Daniel Flórez Sánchez', written in a cursive style.

Firma del autor

*“Son páginas estas calles que se cogen con los años*

*Escritas en un idioma que no entienden los extraños*

*Nacimos de muchas madres, pero aquí solo hay hermanos*

*En mi calle*

*La vida y la muerte bailan con la cerveza en la mano”*

**Rubén Blades**

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre, que me enseñó a caminar las calles; a mis profesores de universidad, que me enseñaron, sobre todo, el amor por la literatura; al grupo quijotesco, personas con las que sería capaz de transitar cualquier catábasis, vendado de ojos y agarrado de sus manos; a Verónica Ossa, quien me dejó ser, mi compañera de vida durante gran parte de este trabajo; a mi familia, que me cuenta historias; a Lucas Vargas, sin duda la persona más brillante que jamás he conocido. A mi cucho, que murió este año, por darme parte de la existencia.

## RESUMEN

Este trabajo es un análisis sobre algunas canciones de la obra de Alcolirykoz – grupo de rap de Medellín –, y cómo éstas, a través de su poética, resignifican conceptos históricos acerca de lo barrial, de lo urbano. La introducción explica las razones por las cuales se toma una obra musical como parte del espectro literario y analiza algunas corrientes entre las cuales se pudiera categorizar su estética. El primer capítulo es la relectura de una marca barrial particular: los tenis colgados sobre el alambrado. A través de estos se propone este concepto: la poética de los pisos. El segundo capítulo muestra cómo Alcolirykoz convierte al sujeto que se encuentra en el centro discursivo en un personaje cómico, con el fin de hacerlo inimitable por parte del barrio, de la periferia. El tercero, y último capítulo, habla sobre la potencia resignificadora de la experiencia poetizada del territorio y del acontecimiento.

**Palabras clave:** Alcolirykoz; autobiografía; barrio; cómico; representación; resignificación

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	8
CAPÍTULO 1. LA POÉTICA DE LOS PISOS SEGÚN ALCOLIRYKOZ.....	15
CAPÍTULO 2. LA COMICIDAD DEL SUJETO CÉNTRICO .....	26
CAPITULO 3. NARRAR EL BARRIO ES CREAR EL BARRIO: EL ACONTECIMIENTO POETIZADO Y LA CONTRADICCIÓN IDENTITARIA QUE OFRECE EL TERRITORIO.....	42
CONCLUSIONES .....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	55

## INTRODUCCIÓN

Los primeros en desarrollar parámetros científicistas, con el objetivo de categorizar lo que podía ser un artefacto literario, fueron los formalistas rusos. A ellos les siguieron los estructuralistas franceses. Aunque el presente trabajo no es un debate entre uno y otro movimiento, ni tampoco una crítica a estos estudios, se les nombra porque llevaron a cabo una búsqueda común: definir la literatura. Si se acepta que el acontecimiento literario es de carácter comunicativo y se reducen sus partes sistemáticas al código que se transfiere entre emisor y receptor, a través de un medio, bien se puede comenzar un análisis que relacione oralidad y literatura, literatura y música, oralidad y música.

Cuando Walter Benjamin afirmó que “la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores” (226), pone de manifiesto el carácter oral que, históricamente, prefigura el acto de la escritura. Si “lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto) es su dependencia esencial del libro” (Benjamin 229), entonces el medio es el que transforma la relación —incluso la denominación— entre emisor y receptor. Como bien lo plantea el filósofo alemán, el objeto libro media la relación entre autor (autor entendido también como escritor) y lector. El acto comunicativo, previa aparición del objeto libro, en el mundo clásico, resultaba del acto poético del aedo (emisor) que, a través de la palabra dicha (medio), transmitía al pueblo (receptor) la tradición oral (contenido del mensaje).



Jesús Maestro plantea que “el espacio antropológico es el lugar en el que se sitúan, organizan y codifican, los materiales antropológicos” y que “la literatura es uno de estos materiales” (41). Los ejes del espacio antropológico que Maestro plantea son: eje angular, eje radial y eje circular. El eje radial tiene que ver con la materialidad, con el medio a través del cual se expande la comunicación de lo literario. La música hace parte de este eje radial. Dicho lo anterior, solo bastaría cambiar los agentes que intervienen en este sistema comunicativo para insertar el objeto de estudio de la presente tesis: Alcolirykoz, banda de rap colombiana conformada por Gambeta (Juan Carlos Fonnegra), Kaztro (Carlos Andrés Castro) y Fa-zeta (Gustavo Adolfo Pérez). La banda como emisor (autor), la música (estudiada en su parte lírica) como medio y el escucha como receptor (lector).

Teniendo en cuenta que la obra de estos raperos se desarrolla desde el barrio Aranjuez y apoyado en las palabras del escritor Gilmer Mesa, consignadas en el libro *La época del rap de acá*, inscrito en el género de la entrevista,

en Colombia la gente no lee, nuestra literatura fue la música popular. Mi generación se crio con la salsa: era la verdadera narrativa de nuestras vidas. Lo dicen hasta los pillos del barrio, que se sienten identificados con canciones de gente como Rubén Blades. Hoy, Alcolirykoz es la voz de Aranjuez, cuenta su generación, son la literatura del barrio. Tienen la honestidad, sensibilidad y la inteligencia para dar cuenta de su época sin parecer cronistas, sino manes que estuvieron ahí adentro. (Mesa 130)

Sería pertinente analizar dos razones por las cuales su música reemplaza al objeto libro en el barrio. La primera razón es de carácter temporal: la lectura del libro depende del factor tiempo. Esta mirada es sociológica: la premura de satisfacer las necesidades básicas, monetariamente hablando, reduce el tiempo requerido para leer. La segunda razón tiene que ver con la representación de lo popular: si algunas poéticas literarias se han convertido en

retóricas, cierta música —como la salsa de los años ochenta y noventa y el rap— ha utilizado temáticas y formas del habla popular. Esta poética causa una identificación del sujeto que habita el barrio con lo representado. Si dicha identificación se muestra latente, si se comparte un uso del lenguaje particular, un contexto y un territorio, entonces uno de los aportes más importantes de la poética de Alcolirykoz tiene que ver con el concepto de memoria, y más aún, con la construcción de memoria. Como bien lo plantea Raúl Dorra,

el método más eficaz para sustraer un enunciado del olvido a que lo destina lo efímero de su duración temporal es dotarlo de una organización fónica que lo haga apto para perdurar en la memoria colectiva. Así organizado, el enunciado puede quedar escrito en ese espacio a la vez interior y común, y pasar a integrar el patrimonio de la comunidad. Las sociedades de comunicación oral atesoran su patrimonio de saber, de emociones morales trascendentes, de experiencias afectivas, de deseos o esperanzas o temores en enunciados compuestos de regularidades métricas y fónicas, es decir versos. (199)

Hacer un análisis de Alcolirykoz desde su lugar de enunciación tiene como fin recalcar la importancia de su obra a nivel local para poder entender, como se verá más adelante, cuáles son las implicaciones de su poética por fuera del barrio; cómo ésta, elaborada desde el interior, revela nuevas formas de leer ese lugar. Si los territorios y sus personajes necesitan significación y representación poética, Alcolirykoz afinca su obra en ello. Si la literatura llega al lector a través de la música, a través de estos raperos, y su obra resignifica el análisis de lo barrial, entonces se puede afirmar que

el repertorio de versos con que cuenta una sociedad es su acervo y su herencia de saber, lo que en las civilizaciones de la escritura trataría de ser la biblioteca, aunque ésta nunca alcanzaría, porque no está en su naturaleza, ese grado de actividad ni de integración ni, menos, esa presencia en la comunicación cotidiana. (Dorra 199)

Si con lo anterior se plantearon las razones por las cuales Alcolirykoz pertenece al fenómeno literario y se anticiparon algunas de sus relevancias poéticas, ahora se pensarán algunas

corrientes literarias bajo las cuales se le podría categorizar. Las contradicciones estéticas y conceptuales de un movimiento literario —tal vez un movimiento performático como bien lo plantea Pedro Adrián Zuluaga en su libro *Qué es ser antioqueño*— como el Nadaísmo, dificultan la posibilidad de inscribirlo bajo una corriente poética específica. No obstante, una de sus características esenciales fue una férrea oposición contra ciertas corrientes de la época, entre ellas, el Boom y su máximo representante Gabriel García Márquez. Del autor caribeño escribió Gonzalo Arango: “Ahora el ídolo del *Boom* hace piruetas en su pedestal, se guiña el ojo derecho con la Esfinge de Manhattan. Sus millones de creyentes dudan. El novelista desciende de las nubes por donde emigró al cielo la picaresca Remedios, empaca su guayabera tropical y se va para USA como si fuera a un picnic en Aracataca” (345).

Este tipo de diatriba, expresada en ideas y textos literarios, inscribe al nadaísmo en la estética antipoética, concepto teorizado por el cubano Roberto Fernández Retamar. El término antipoesía “proviene del libro de Nicanor Parra *Poemas y antipoemas* (...) Sin embargo, la antipoesía, como en su caso la antinovela, es anti cierto *tipo de poesía*” (163). Dicho lo anterior, lo antipoético se define a sí mismo como oposición a una corriente literaria específica. En el caso del Nadaísmo, sería un anti Boom. Fiel a sus contradicciones, Gonzalo Arango terminaría practicando un anti nadaísmo, bautizando su movimiento como el lugar de *Islanada* y escribiendo acerca de este:

A pesar de todas esas amenazas, de todas las invitaciones de una moral puritana, de una estética formal que pone el porvenir de la belleza en la belleza misma, a pesar de todas las tentaciones que me ofrecen innumerables privilegios y medallas que condecorarían mi retiro con los símbolos de la Inmortalidad, a pesar de todo ... abandono “Islanada” y cruzo el mar, desesperado por tocar la orilla donde termina la Eternidad y empieza la Historia. (273)

La razón por la cual se trae a colación al Nadaísmo, y en especial a su máximo representante, Gonzalo Arango, tiene que ver con la influencia que este autor ha tenido en la obra de AZ (en adelante se nombrará indistintamente Alcolirykoz como tal o como AZ). En la canción *No hay flores en Venus* escribieron: “la muerte nunca se llevó a Gonzalo Arango / hoy vive en cada locura que escribe mi generación” (Alcolirykoz Líneas 3-4); el título *Rap Sexo y Saxofón* hace referencia al texto *Sexo y Saxofón* de Arango; y, en *Changó*, uno de sus versos reza: “que la muerte no sea mujer / y si lo es, que esté casada” (Alcolirykoz Línea 24), haciendo alusión al escrito *Muerte no seas mujer*, del autor Nadaísta. Citar la obra de Arango no es simplemente un reconocimiento, tiene que ver con una estética de la cual AZ es heredero. Si la antipoesía es anti cierto tipo de poesía, si el Nadaísmo fue anti boom, habría que especificar con respecto a qué movimiento o expresión AZ hace contrapeso poético y retórico.

Aunque la tradición antipoética en AZ es evidente (en una canción como *No está en venta*, escribieron: “tu música la puta de la fiesta / cualquiera se la baila, pero nadie la respeta / Hijos de Yatra, su mayor talento es malgastar la fortuna de papá” (Alcolirykoz Líneas 14-17)), la verdadera influencia del Nadaísmo es de carácter temático: en sus textos apareció el lumpen ciudadano, los bares, los borrachos, las prostitutas, las dinámicas barriales. Así como se aprecia la influencia que sobre estos raperos ha tenido Arango, también se evidencia su distancia con respecto a éste y su movimiento. Cuando escribieron, en la canción *Házmelo Rap*, “yo no soy un Nadaísta, yo soy un todero loco / Underground mi vieja que no se deja tomar fotos” (Alcolirykoz Línea 33), manifiestan otra faceta, mucho más importante que su adhesión a la corriente antipoética.

En la canción *Género Rural*, se evidencian dos conceptos que atraviesan la obra de Alcolirykoz: la antipoesía y la poesía conversacional. En esta letra, se pone en juego la definición de lo urbano como género poético. Si las corrientes denominadas de esta manera suponen que el barrio es el telón de fondo de lo urbano, AZ pone el acento en la tradición rural que sobrevive en las periferias citadinas, es decir, lo rural como palimpsesto del barrio en su aspecto físico, en la retórica, en sus dinámicas. Si por un lado la canción es antipoética por su crítica al género urbano, también lo es por una característica compartida con la poesía conversacional: la sustitución de retóricas gastadas por expresiones coloquiales comunes.

La antipoesía “son los prosaísmos, los momentos en que la poesía se acerca voluntariamente a la prosa, o al coloquio, que no es lo mismo: la prosa es también una forma de *escribir*; el coloquio, la conversación, es lo que *hablamos* habitualmente” (Retamar 168). Si bien lo antipoético comparte los prosaísmos con la poesía conversacional, la primera se define negativamente en tanto es crítica de un momento poético específico, mientras que la segunda “se define positivamente, e incluso yo diría que se cuida poco de definirse: se proyecta a la aventura del porvenir sin demasiado cuidado por la definición” (Retamar 174).

Entre las características que diferencian una poética con respecto de la otra, se tomarán dos, esenciales para comprender la poética de AZ: una:

en la poesía conversacional (aunque también, llegado el caso, es crítica del pasado) hay evocaciones con cierta ternura de zonas del pasado y, sobre todo, es una poesía que es capaz de mirar al tiempo presente y de abrirse al porvenir. (Retamar 174)

Dos: “la antipoesía suele señalar la incongruencia de lo cotidiano; la poesía conversacional suele señalar la sorpresa o el misterio de lo cotidiano” (Retamar 174). Queda

claro que la música es un medio de lo literario (bien lo puede atestiguar el premio nobel otorgado a Bob Dylan en el año 2016) y que la obra de Alcolirykoz está estrechamente relacionada con la conceptualización que hizo Retamar de lo antipoético y la poesía conversacional.

Las características mencionadas posibilitan unas especificidades de la poética de AZ que, a través de sus letras, permiten una nueva lectura del barrio: en el primer capítulo, del barrio como el lugar de los afectos, construido a través de algo denominado “La poética de los pisos”; en el segundo capítulo, de cómo transformando al sujeto céntrico en un personaje cómico se anula su ethos egocéntrico (discursivo) proveniente de la patología consumista; y, en el tercero, de cómo poetizando el acontecimiento anecdótico y el territorio, se crea al barrio.

Teniendo claras las razones por las cuales el presente trabajo aborda la lírica de un grupo musical, y habiendo especificado los puntos centrales de cada uno de sus capítulos constituyentes, se le da la bienvenida, amigo lector, al barrio que muestra y reconstruye Alcolirykoz. Ellos exponen el cuerpo y crean las letras para develar los quehaceres barriales, el lector asiste a un recorrido por Aranjuez, por Medellín, por lo periférico, observando cómo su arte va resignificando realidades.

## CAPÍTULO 1. LA POÉTICA DE LOS PISOS SEGÚN ALCOLIRYKOZ

**Pisos (masculino, plural, sustantivo):** 1. Forma de nombrar los zapatos en los barrios. 2. Pavimento natural o artificial de las habitaciones, calles, caminos, etc. 3. Nivel o altura uniforme del suelo de las habitaciones de una casa.

Los tenis colgados sobre el alambrado son una marca urbana recurrente en los barrios. Las interpretaciones y representaciones que de esta escena barrial se han desarrollado son de diversa índole enunciativa. El interés por ahondar en la representación que de ella hace Alcolirykoz radica en su potencia para resignificar el territorio: la posibilidad de que lo simbólico transforme la realidad. En su obra se da a través de algo que se denominará “La poética de los pisos”.

Para comprender esta poética, y su fuerza significativa, se deben tener en cuenta dos aspectos que configuran lo urbano: lo material y lo simbólico. La relación entre estos dos conceptos no es jerárquica, es horizontal y recíproca, es decir, que “lo físico produce efectos en lo simbólico: sus estructuras y representaciones. Y que las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera, afectan y guían su uso social y modifican la concepción del espacio” (Silva 26).

Lo material entonces es todo aquello que ocupa un espacio físico y que, por lo tanto, es susceptible de ser representado. En el verso “La moraleja de vivir aquí / es que pa’ donde mires tienes que subir” (Aranjuez Líneas 74 – 75), se ejemplifica esta relación entre lo

simbólico-físico y cómo se afectan entre sí. La percepción espacial del yo lírico advierte la inclinación del territorio: Aranjuez está ubicado en la ladera de una montaña, para ver la cumbre se tiene que levantar la mirada. Lo anterior explica una posición geoespacial, pero el símbolo aparece cuando se hace referencia a la moraleja: para donde se mire —no solo arriba, sino también hacia abajo— se tiene que subir. Esta construcción retórica, además de mantener una descripción física, simboliza la experiencia del habitante de este territorio, es decir, que no solamente se transita hacia arriba o hacia abajo, sino que, al pertenecer a ese barrio, las cosas son más difíciles existencialmente, socialmente. De este modo, lo material se simboliza y lo simbolizado vuelve sobre sí mismo para configurar espacio.

En ese sentido, los pisos son la materialidad a través de la cual Alcolirykoz reinterpreta dicha marca física icónica del barrio (los tenis colgados en el alambrado). Tradicionalmente, esta escena ha sido interpretada como ausencia: aquella persona que ya no está, una vida que llegó a término, con fuerte raigambre en causas violentas, pero no como regla general. En el concepto de lo urbano existe un elemento importante: “un espacio histórico, que se relaciona con la competencia para vivir en una ciudad, con la capacidad para entenderla en su desarrollo y en cada momento” (Silva 321).

Lo histórico presupone un contexto que ayuda a comprender, más que las causas del final de una vida, las razones por las cuales son importantes nuevas representaciones de los territorios. Si los tenis colgados en el alambrado representan ausencia, y se toma como simbología de un hecho violento, es porque obedece a un contexto histórico de violencia. Pero superada esta época, y sin querer ocultar la profunda *anomia* y carencias que continúan imperando en barrios periféricos, quedan los remanentes simbólicos. Es en este aspecto en el



cual la obra de Alcolirykoz cobra importancia: reinterpreta la marca física, dotándola de nuevas simbologías, pero sin despojarla de su huella histórica: sutura la herida mostrando la cicatriz.

Para efectos prácticos se ha situado, geográficamente y como lugar de enunciación, la obra de AZ en Aranjuez, barrio nororiental de la ciudad de Medellín. Allí, como en otros barrios, aparece la marca, los tenis colgados en el alambrado. En la canción *Aranjuez* aparece dicha marca, haciendo referencia al contexto histórico violento:

Cables de luz con guayos colgados  
de alguno que sus sueños le apagaron  
vidas de contrabando  
'Aranjuez'  
barrio bajo, gente altanera,  
la calle no es pa` todos, te recomiendo la acera. (Líneas 33 – 38)

El primer verso no es solamente la imagen misma, sino que hace alusión a un dicho popular: “colgar los tenis, colgar los guayos”. La imagen de los tenis es ausencia, metáfora de la muerte; el dicho popular es una forma que encuentran los hablantes para evadir la palabra muerte y así transferir su carga simbólica a la tradición oral. La consecuencia de esta evasión, de la sustitución de la palabra muerte por la frase “colgar los tenis”, reproduce el contexto histórico violento, pero no lo interpela. La ausencia continúa siendo la carga simbólica de mayor relevancia en esta marca física urbana y la muerte, como palabra y como acontecimiento histórico, pareciera haberse llevado la memoria de los ausentes. La “poética de los pisos” tiene que ver con transformar esa ausencia en presencia. En los versos anteriores

no tiene relevancia saber quiénes apagaron unas vidas, lo importante es saber quién fue ese “alguno” a quien le apagaron los sueños.

En el binario ausencia-presencia cabría el uso de una palabra que relacione los dos términos. Lejos de ser un mero uso retórico, la frase estaría completa de la siguiente manera: en el binario entre la ausencia-presencia. La palabra *entre* interrelaciona los conceptos al mismo tiempo que simboliza aquello que, desde adentro, posibilita la transformación de lo ausente en presente. La marca visual y simbólica funciona, entonces, de la siguiente manera: *ausencia-entre-presencia*. En este caso, lo *entre* no es solamente representación resignificadora de la marca barrial, significa también una mirada desde adentro, una poetización que nace de la experiencia del habitante en un espacio determinado. Es por esto que se debe resaltar la profunda relación de AZ con lo autobiográfico, con un territorio desde y por el cual se poetiza. Es una modalidad narrativa y poética que centraliza el discurso, es capaz de ver el barrio desde adentro. La representación que hace AZ de Aranjuez expresa cómo

la visión del mundo pasa por el microcosmos afectivo desde donde se aprende a nombrar, a situar, a marcar el mundo que comprendo no sólo desde afuera hacia dentro, sino originalmente, al contrario, desde adentro, desde mi interior psicológico o los interiores sociales de mi territorio, hacia el mundo como resto. Es así como aún en épocas de globalización en el siglo XXI se puede mantener una nueva noción de territorio si lo entendemos como terreno afectivo desde donde veo el mundo como sustento imaginario. (Silva 54-55)

Dicho esto, se plantea la siguiente tesis sobre la resignificación de la marca urbana: la representación de AZ resignifica lo ausente por lo presente porque su mirada del territorio parte de lo afectivo: ver el barrio, Aranjuez, como el lugar de los afectos. La ausencia se filtra por la memoria, un ejercicio poético que, a través de los tenis, resignifica el remanente

simbólico de la muerte: los tenis en el alambrado no denotan solamente ausencia. En AZ, al dicho “colgar los tenis” se le adiciona “pisar en falso”, un cambio de paradigma que acentúa el recuerdo sobre la niñez, sobre el ausente. Levantar la mirada sobre los tenis colgados también denota un consejo que no se dio a tiempo.

Con todo lo anterior se puede configurar la marca urbana: los tenis colgados en las alturas simbolizan una anábasis, el ausente está más cerca del cielo y al mismo tiempo lo material (sus tenis) le recuerda a quien mira que alguna vez ese alguien pisó el asfalto. La marca denota un camino que se deja de recorrer. El extranjero —entendido como aquel que mira desde afuera— en Aranjuez entiende la marca como una generalización: algunos que ya no están, que alguna vez recorrieron ese microcosmos, pero que no hacen parte de su memoria afectiva. La mirada de Alcolirykoz parte del lugar de los afectos, es un ejercicio que visita el espacio histórico, vuelve a la niñez para evitar, simbólicamente, que el niño se convierta en ausencia, en tenis que cuelgan de un alambrado, en el dicho popular “colgó los tenis”.

En la canción *Outro*, del álbum “Servicios Ambulatorios”, AZ realiza este ejercicio de memoria y conecta “la poética de los pisos” con la infancia. Al principio de la canción, Gambeta canta:

Yo ya me voy, pero volveré  
 dejé una nota en la nevera que dice: donde me busques, yo estaré.  
 Madre, salí a comer y agradecer,  
 A gastarme lo que no tuve ni ayer, ni antier.  
 Me compré un par de tenis y otros pa’ tu  
 Nieto, te juro que jamás volveré a pisar en falso. (Líneas 1-6)

Nótese la advertencia que se hace en el primer verso, la conciencia del retorno conecta con el último verso donde se expresa, nuevamente, a través del dicho popular (advertencia/consejo) “no vaya a pisar en falso”, la unión entre lo material y lo simbólico: por un lado, el dicho popular y por el otro los tenis como principal cobijo contra las heridas que a pie descubierto puede generar el asfalto, pero también como representación simbólica de protección contra los peligros de la calle, es decir, los tenis como marca identitaria que permiten ser, estar en un presente y no en el olvido como ausencia.

El yo lírico de esta canción hace un ejercicio de memoria mientras el coro, voz de niño que se escucha con eco, repite la frase “yo ya me voy”; el eco connota recuerdo de infancia y la frase denota partida, preámbulo de salida a la calle. Se hace memoria de la temprana edad, le da importancia a la materialidad de los tenis. Es revelador recordar la pregunta que uno de los personajes de *La vendedora de rosas* (1998), película del cineasta colombiano Víctor Gaviria, hace en el filme: “pa’ qué zapatos si no hay casa”. Estas dos materialidades simbolizan cobijo, protección: la casa mientras se está en reposo, los zapatos cuando se está en movimiento, en la calle; un adentro-afuera que significa la necesidad de lo material y lo simbólico como herramientas para la construcción del yo.

En los versos “Pienso cómo pagarle a la mamá del Popez / Gracias a ella no fui a estudiar descalzo” (Outro Líneas 8-9), aparecen dos personajes: el Popez y su mamá. El apodo Popez, en este caso, funciona como denominación afectiva y su mamá suple la necesidad del calzado (lo material) para que el yo lírico pueda acceder al conocimiento. En las líneas siguientes, “Si me emborracho fijo que termino hablando del papá de Kaztro / Lo que me enseñó es tan útil y valioso / Como ese par de guayos que hace tanto tiempo con amor

me regaló” (Outro Líneas 10-12), se evidencian dos grupos semánticos, uno apela a lo material (los guayos), el otro a lo simbólico (la enseñanza), pero también se nombra otro personaje: el papá de Kaztro.

En la segunda parte de la canción, Kaztro canta “El barrio es mi guarida / Ya los niños juegan a que Karlitos los conocía. / Yo también voy en metro, algunos me saludan sorprendidos, / Agradecidos por la ayuda que da esta música en momentos decisivos” (Líneas 21-24). Este microcosmos afectivo de personajes pertenece al espacio histórico y cada uno representa un papel específico en la arquitectura de la canción. La mamá del Popez y el papá de Kaztro, los mayores, los sabios brindan cobijo en los planos que conforman lo urbano, lo material y lo simbólico: la mamá del Popez regala el calzado y el papá de Kaztro obsequia unos guayos que se equiparan con las enseñanzas dadas a quien lo nombra en la canción. El Popez es la amistad misma. El verso de la canción *Aranjuez*, “Aquí el que no tiene alias / Es porque no lo quiere nadie” (Línea 56-57), lo introduce en el plano de lo afectivo y cambia el paradigma del apodo como expresión peyorativa por un reconocimiento de la tribu urbana hacia aquel nombrado a través de *su* remoquete. El apodo, lejos de excluirlo, lo afirma como sujeto perteneciente a un territorio. Este primer grupo de personajes (la mamá de Popez, el papá de Kaztro y el Popez) hacen parte de un adentro, una familia simbólica conformada por papá, mamá e hijo.

Habitan en la canción un segundo grupo de personajes que hacen parte del afuera y se nombran de forma genérica: los niños que juegan a que Karlitos los conocía y las gentes que, en el metro, dan gracias al mismo por su música. Estos dos personajes genéricos convierten a la canción misma y al cantautor en símbolos: ambos son, a un mismo tiempo,

consejo y ejemplo de posibilidades más allá de la dificultad que el territorio pueda presentar a sus habitantes. Así, mirar los tenis colgados en el alambrado trae al presente no solo *ausencia*, sino la canción misma y la importancia del consejo, de los tenis como primer cobijo.

Cuando Kaztro dice “el barrio es mi guarida” toma importancia la especificidad de los personajes como adentro o afuera. Si la casa es un adentro, un primer resguardo, darle categoría de guarida al barrio lo transforma en un adentro que, a la intemperie, cobija. El papá de Kaztro, la mamá del Popez, son padres ajenos. Esto quiere decir que, en el barrio representado por AZ, lo ausente se hace presente a través del otro, reconocido en el plano de los afectos. Ante la falta de una madre, está la mamá del Popez; ante la falta de un padre, está el papá de Kaztro; ante la falta de una casa como primer cobijo, está el barrio como guarida; ante la ausencia que manifiestan los tenis colgados en el alambrado, está el consejo de quienes no solamente habitan un territorio, sino que lo viven y lo poetizan. Aranjuez, a través de AZ, es una comunidad de los afectos.

Esta deconstrucción del adentro-afuera, la difuminación entre lo privado y lo público, solo es posible luego de identificar estas dos categorías en la obra de Alcolirykoz. Casi todas sus canciones están relacionadas con el afuera, un contacto directo con las dinámicas de la calle y su lenguaje. La escena de los tenis en el alambrado es una (dis)locación, aquello que está en un lugar en el cual no debería estar. Los tenis como primer cobijo hacen parte de lo privado, pero, en este caso, se exhiben como marca urbana. Se traslada su simbología al plano

de lo público para hacerles decir algo a través de su materialidad. Ya no dice quién podía decir a través de las palabras, dice el material inerte.

Alcolirykoz recupera esa voz, los fantasmas, propietarios de esos pisos, hablan a través de su obra. *Otra canción larga*, del álbum “Efectos secundarios” (2014), es una canción del adentro, una rememoración que evidencia

la dificultad de traer al lenguaje vivencias dolorosas que están quizá semiocultas en la rutina de los días, en el desafío que supone *volver a decir*, donde el lenguaje, con su capacidad performativa, hace *volver a vivir*, se juega no solamente la puesta en forma – y en sentido – de la historia personal, sino también su dimensión terapéutica – la necesidad de decir, la narración como trabajo de duelo – y fundamentalmente ética, por tanto restaura el circuito de la comunicación – en presencia o en la “ausencia” que supone la escritura – y permite *escuchar*, casi corporalmente, con toda su carga signifiante en términos de responsabilidad por el Otro. Pero también permite franquear el camino de lo individual a lo colectivo: la memoria como paso obligado hacia la Historia. (Arfuch 76-77)

Su adentro no solamente tiene que ver con la memoria y la intimidad del yo que representa, sino también con el espacio físico, con la casa, donde sucede, como dice Arfuch, la rutina de los días. “Salí del baño y me atraco una rima / Y me senté a escribirla / Igual que hace trece años en la cocina” (Líneas 1-3), son los versos con los cuales comienza la canción. La intimidad del espacio revela el componente de lo privado como poética fundamental de su construcción y el adentro-afuera que representa se resuelve en la oposición protección/peligro. La casa como cobijo, la calle como “selva de cemento”, expresadas en versos como “Mi lápiz disparaba, las pistolas escribían / Yo vivía en mi cuaderno / Afuera se moría” (Líneas 32-34).

La deconstrucción de la oposición adentro-afuera, protección/peligro, sucede precisamente con la rememoración del fantasma, entendido como alguien que se recuerda en la rutina de los días. Los versos que canta Kaztro en la segunda parte de la canción dicen:

Abrí los ojos  
Entre paredes la mesa y una conversación  
Y lo único que separó el secreto ha sido esta canción  
Esa que no se olvida como el hambre y la imaginación  
Dejándome ir donde quiera sin dejar de ser yo  
De niño aprendería a coger un taxi por si me perdía  
Y este hombre que buscó en el rap encontró por fin su vía  
Recuerdo cuando un amigo me dijo qué sintió al matar  
No creo que sea peor de lo que sentí al no verlo más. (Líneas 76-85)

El gesto de abrir los ojos para volver a ver entre paredes una conversación del pasado, alrededor de una mesa, expresa la acción de la memoria que

quisiera surgir de ese pasado: el miedo, la emoción, la experiencia, la huella dolorosa. El relato que se abre y se cierra luego, como un relámpago. Como en verdad vivimos siempre, en una rutina de gestos y voces y trayectos, con todo el pasado bajo la piel y a flor de lenguaje. (Arfuch 15)

La intimidad del espacio ahonda en la importancia del secreto y los últimos versos muestran la comunidad con el fantasma. Aunque el pasado está bajo la piel no se llega a las palabras porque, además de ser un secreto, son insuficientes para expresar la pérdida. En estos versos las oposiciones adentro/afuera, protección/peligro se disuelven al personificar victimario-víctima en un solo sujeto. Si el victimario es peligroso y pertenece al afuera, pero se filtra a través del afecto, entonces se escucha su secreto en la casa (adentro), se le quiere proteger a través de la amistad y se le trae al presente cuando se convierte en herida (víctima). No se expresan entonces las palabras del victimario, se sienten en el cuerpo cuando ese victimario, que también es amigo, se vuelve víctima.



La pérdida no se expresa a través del lenguaje, se siente con el cuerpo, se lleva como cicatriz, bajo la piel, como dice Arfuch. Los últimos dos versos no son conceptos acerca de la pérdida, son un artificio sensorial: no aparecen las palabras pronunciadas por el amigo, su dolor por haber matado; sus palabras son un recuerdo impronunciable. Lo que se quiere comunicar es el sentimiento, lo sentido al no verlo más, es una pérdida percibida a través del cuerpo que reclama la presencia del otro. Esta sensación corporal es lo mismo que expresa la marca de los tenis colgados en el alambrado, en la fisionomía del barrio.

Si el dolor sentido a través del cuerpo es lo que connota la marca barrial de los tenis en el alambrado, podría decirse entonces que *la poética de los pisos* es una poética de formación: no hila acciones como la novela de formación, pero intenta hacer un recorrido sobre la vida de un/una ausente a través de retazos de memoria, recordando la infancia y momentos esenciales en los cuales el sino de la existencia pudo haber cambiado accediendo a lo material, los tenis, o por intervención de lo simbólico, un consejo ofrecido a tiempo, una narrativa diferente del barrio. También convierte al territorio, Aranjuez – aunque podría ser cualquier barrio – en *una comunidad de los afectos*. La poética de los pisos corta el alambrado para que la marca urbana sea reinterpretada, para que los pisos sean materialidad esencial a través de la cual se habita y se llega a *ser* en el barrio, y para que caigan como símbolo de cambio paradigmático: además de ser ausencia, los tenis colgados son presencia, camino recorrido en comunidad, ahí están para quien pueda necesitarlos.

## CAPÍTULO 2. LA COMICIDAD DEL SUJETO CÉNTRICO

Se puede hablar de barrios periféricos desde un punto de vista geoespacial: la urbe se expande creando un perímetro liminar que se hace periferia en tanto lejanía radial con respecto al centro de la ciudad. En el caso de Medellín, los barrios asentados en las laderas de las montañas, geoespacialmente, serían periferia, pero también existen barrios que, siendo espacios territoriales del centro, pertenecen a lo liminar, están en un umbral entre lo espacial y lo discursivo.

Lo anterior significa que la discusión centro/periferia va más allá del espacio, atraviesa lo georreferencial para instalarse en el campo de lo discursivo. Si se jerarquiza la oposición centro-periferia, pareciera que el poder de lo central radica en su potencialidad de espejo, es decir, que lo periférico adquiere el complejo de obligarse a ser como el centro o, por lo menos, modificar su imagen hasta que el reflejo, al mirarse en el espejo, le sea parecido. Pero, ¿cuál es el reflejo que históricamente el habitante de la periferia intenta modificar para parecerse al centro y, específicamente, cuál interesa como objeto de análisis a través de la obra de Alcolirykoz?

Físicamente, la visual que se capta de Medellín, desde Aranjuez, es que el centro está en la parte baja, la periferia domina las alturas. La propuesta de AZ transforma esa mirada en discurso, invierte la jerarquía convirtiendo Aranjuez —a todos los barrios periféricos— en centro y al centro en periferia a través de lo cómico. La potencialidad de espejo de lo central se vuelve posibilidad y la obligación de ser se abandona para liberar al barrio del

reflejo (ethos) elitista que ha moldeado el capitalismo sobre el habitante del centro. Lo cómico en Alcolirykoz cumple su fin último: resignificar/corregir la vanidad, la risa como antídoto contra el vanidoso. Antes que nada, se debe definir a qué se refiere lo anterior con el ethos implantado por el capitalismo, cuál es su consecuencia como discurso central expandido hacia la periferia y cómo el efecto cómico logra una resignificación social. Para resolver estas cuestiones será necesario un análisis a través de dos canciones de la obra de Alcolirykoz: *No nos trajo la cigüeña* y *La danza del miedo*.

Para elaborar una aproximación al ethos del sujeto capitalista se debe focalizar su análisis, no se trata de una generalización del comportamiento social alrededor de esta teoría económica. Obviando que prácticamente el mundo entero se rige bajo el sistema capitalista, el sujeto al cual se quiere referir nace de la patología neoliberal del capitalismo. Éste, patológicamente concebido, lleva consigo una confusión de términos: confunde el éxito con el mérito, el ser con el deber ser y, más aún, su yo se alimenta del deber ser del otro, de ahí su pulsión por querer dominar la subjetividad ajena sin que esta, nunca, logre alcanzar su estatura ego-céntrica, es decir que, dicho sujeto, es reflejo (espejo) en tanto su imagen (el sujeto periférico) se le parece, pero nunca es igual a él mismo.

Para explicar lo anterior bien se puede imaginar como una representación en la cual la imagen refiere a quien se mira a un espejo y el reflejo es lo que éste le devuelve. Dos preguntas fundamentales surgen de esto: ¿si el habitante de la periferia imita al sujeto del centro, entendido como aquel que posee dicho ethos patológico, no sería más sensato ubicarlo, en la representación referida, en el lugar del reflejo y a la imagen denominarla como el sujeto centralizado?, y, ¿siendo el reflejo una representación más o menos fidedigna de sí

mismo, no falta en esta representación una tercera imagen, aquella a la cual el sujeto periférico se quiere parecer y con base en la cual intenta modificar su propia imagen?

La primera pregunta remite a los conceptos realidad y representación. Este último (representación) será, en la poética de AZ, modificado por ficción. La segunda incógnita, la imagen ausente que debería ser referencia para quien se mira al espejo y que espera modificarse a sí mismo, es ausencia consciente. Para completar la representación que explicita esta argumentación se debe añadir una distorsión, a la manera de *El grito*, de Edvard Munch, a la imagen. La distorsión reemplazaría la imagen referencial y representaría lo que Alcolirykoz expresa en su poética: el reflejo es discursivo. En la obra de Alcolirykoz el reflejo/representación es ficción y discurso a un mismo tiempo, su potencia resignificadora radica en devolverle al reflejo la dignidad de su imagen, es decir, el barrio no necesita una referencia (el centro discursivo) a la cual debería parecerse, es en tanto acepta su imagen como un yo total e identitario.

Alcolirykoz ubica al centro, al ethos egocéntrico, en el lugar del reflejo, el espejo funciona como marco posible y lo agrieta, a través de lo cómico, con el fin de mostrarle al sujeto periférico la fragilidad del discurso capitalista, la distorsión del reflejo al cual se quiere o quería parecer. Dicha distorsión se logra transformando al sujeto céntrico, ego-céntrico, en un personaje de comedia. Si el fin último de la risa, como dice Bergson, es corregir las malas costumbres, ¿quién se querría parecer, mirándose al espejo, a un *Avaro*, a un *Jugador*, a *El perro del hortelano*?

La estigmatización de los barrios periféricos, geoespacial y discursivamente hablando, debe analizarse desde su causa esencial, no comenzando por el final, un oxímoron a todas vistas. A este tópico se le suele abordar partiendo de sus efectos: la violencia y la pobreza (intelectual y material). Pero, en el fondo, cuál sería la causa que fecunda estos dos aspectos. Esta pregunta suele tener soluciones que, evidentemente, también son efectos: las migraciones campesinas que sobre pueblan las ciudades cuando se asientan en sus laderas, los jóvenes que toman el camino delincencial como salida a sus precariedades económicas, la “deformación” del lenguaje que evidencia pobreza intelectual, entre otras.

En los años 80 y 90, Los Priscos, banda que surgió desde las entrañas de Aranjuez, fue el brazo armado del cartel de Medellín. Su actividad económica radicaba en lo que comúnmente se conoce como sicariato: cobraban tal o cual monto de dinero por asesinar a un “desconocido”; cuanto más importante, socialmente hablando o, políticamente hablando, era la víctima, mayor era el cobro en moneda. La razón por la cual se pone en términos de “actividad económica” al sicariato no tiene nada que ver con una apología a las para-economías que surgen al margen de la ley, es porque evidencia que dicha actividad es apenas un medio para alcanzar un fin. Dicho fin es la causa.

Su fin era el éxito económico, tener dinero para gozar de aquellos privilegios y comodidades que el capitalismo equipara con la felicidad. La felicidad/dinero es el binario, directamente proporcional, que los tiempos modernos de industrialización y comercio han entronizado como fin último de realización social y subjetiva: se es más en tanto se tiene más. La causa, en fin, es la patología del tener, una deformación del ethos que deviene como consecuencia del neoliberalismo desbordado. Este capítulo no es, de ninguna manera,

alabanza de la precariedad, disfrazada de resiliencia, como filosofía existencial; tampoco es una diatriba en contra del sistema capitalista. Es, sobre todo y, antes que nada, una demostración, a través de la obra de Alcolirykoz, de que el barrio, la periferia, no tiene la obligación de parecerse a la patología discursiva que la centralidad plantea sobre la palabra “éxito” que, a fin de cuentas, deviene vanidad. El barrio es por sí mismo, AZ rompe con el reflejo elitista que estigmatiza lo periférico a través de lo cómico y es lo que se evidenciará, a continuación, con las canciones referidas anteriormente.

*No nos trajo la cigüeña*, del álbum “La revancha de los tímidos” (2011), es un estado del barrio. Relata las condiciones bajo las cuales el sujeto barrial periférico llega a la existencia y las precariedades que, posteriormente, tendrá que afrontar. El tono de su letra —incluso de la música— es particularmente cómico. La razón de ser de ese tono, de esa forma, subyace en lo que, de fondo, expresa la canción: lo que se relata no es una protesta, no es levantar la voz para denunciar los pormenores del barrio; lo que se cuenta es, simplemente, la realidad, el estado del barrio para la comprensión del mismo por parte de sus habitantes.

Es por esto que, en la introducción, lo primero que plantea Alcolirykoz es la aceptación de algo que para el centro es casi siempre inconsciente: la condición azarosa del primer respiro (del nacimiento). Dicen,

Vivir es lo más arriesgado que hay  
 al nacer el primer requisito es llorar  
 en la cuna del hampa mamá nos selló  
 la cama, la suerte, nos tendió una trampa  
 y se fue en cuatro llantas, se vive al azar

el destino llega o lo voy a buscar  
 la fortuna nos tiró la puerta en la cara  
 nos dijo: “sin visa, lo siento, de malas”. (La revancha de los tímidos Líneas 1-8)

El riesgo de la existencia tiene que ver con lo contextual. Si los sustantivos la suerte, el azar, el destino y la fortuna están en función de huida, entonces el sujeto barrial contiene en sí una de las condiciones esenciales heroicas: la búsqueda. Pero, cuál es esa búsqueda que plantea Alcolirykoz, cómo construye el “yo” un sujeto barrial supeditado a la aventura azarosa del encuentro con el destino, la suerte y la fortuna. Aunque el sujeto céntrico también lleva consigo la consigna de la búsqueda, su encuentro con los sustantivos ya expresados es menos azaroso, su heroicidad no tiene que ver con la partida, con salir de su comarca para regresar transformado luego de atravesar peripecias, y la razón de esto es sencilla: aunque el sujeto céntrico se marche de su territorio en calidad de buscador, lleva consigo el abrigo discursivo, es, en sí mismo, su tierra firme.

El sujeto periférico no abandona su territorio, puede salir en busca de, pero retorna a su comarca, al barrio, transformado en héroe, lo que no equivale a volver cargado de materialidades, ni habiendo derrotado al villano de la pobreza o de la violencia desde afuera, lo que encuentra en el viaje es un discurso para sí mismo. Ese discurso no se articula mirándose desde el centro, el viaje es simbólico, la caminata se realiza en el adentro de lo *anómico*, en la dinámica cotidiana barrial.

Se puede afirmar entonces una diferencia esencial entre estos dos sujetos: el sujeto céntrico lleva consigo un discurso cultural que lo autoafirma, el sujeto periférico se haya en la búsqueda de sí mismo, no desde lo que el centro piense de él, sino desde la comprensión

de su contexto. Es esto lo que se quiere resaltar con *No nos trajo la cigüeña*, una canción que muestra un contexto y lo acepta, no desde la resignación, sino como una posibilidad de autoconocimiento. Solo de ahí, del conócete a ti mismo griego, puede surgir una comprensión de lo barrial, sus dinámicas y subjetividades.

AZ plantea la oposición entre los mundos centro/periferia, las contextualidades que viven unos y otros sujetos dependiendo del territorio que habitan, sea espacial o discursivamente hablando. Cuando cantan “Nacieron de noche, cuando los grillos tocaban mejor que Beethoven / Sus cantos de cuna fueron auxilio y no me roben / nunca los divirtieron los payasos sentían pena ajena / Tal vez vinieron en gallinazos no los trajo la cigüeña” (Alcolirykoz Líneas 19-22), muestran dicha oposición: en el primer verso, la noche simboliza el sino trágico del nacimiento en la periferia y los grillos, además de mostrar al barrio como palimpsesto del campo, oposición de lo considerado ciudadano, reemplazan la música clásica que se aconseja a los padres del centro que hagan escuchar a sus hijos mientras la madre está en período gestante.

Esto presupone no solamente la diferencia en cuestión de gustos musicales, o la posibilidad de acceso en términos culturales, o las capacidades adquisitivas, sino también el ingreso rítmico a la existencia. No es cuestión de sonido, es el ritmo que lo contextual imprime en el sujeto. Si la música clásica estableció un sistema de escritura de las notas musicales, entonces, la simbología que subyace en la escucha de la misma es, precisamente, nacer cobijado por la norma. En AZ, los grillos y los gritos de auxilio son sonidos —más que todo ruidos— que colocan al sujeto barrial por fuera de dicha norma, en un ritmo existencial totalmente diferente. La presencia de lo rural suma al nacimiento el sentido de exposición a



la naturaleza, opuesto a la higiene del centro, donde la música es un sonido artificial. Los grillos son oposición de barbarie versus civilización.

El último verso invierte una alegoría cultural: el gallinazo se convierte en pájaro que trae a la vida al sujeto periférico a sabiendas de que este animal ha sido símbolo de muerte por su condición de carroñero. Mientras la cigüeña blanca (el día) trae a la vida al infante del centro, al barrio lo visita el gallinazo negro (nacieron de noche) como mensajero. Grillos que “tocan” en sordina, gritos y pájaros negros son telón de fondo contextual, es una comprensión de iniciación sobre el ritmo y la dificultad de habitar la periferia.

*No nos trajo la cigüeña* se puede dividir en tres momentos: el primero, expuesto en los párrafos anteriores, da un contexto iniciático del barrio y sus dinámicas; la segunda, es una composición de los personajes que habitan el territorio; la tercera, es una reivindicación de lo periférico como posibilidad subjetiva y existencial. Los habitantes del territorio liminar, en la canción, poseen una fisionomía particular, producen desconfianza en el otro, el sujeto céntrico se siente amenazado por su estética: “Portan esas caras de atraco / a los calvos no les para un taxi / y en el metro no dejan entrar borrachos / asume el reto en este mundo de apariencia / somos un hallazgo de la ciencia o una falta de respeto” (Alcolirykoz Líneas 24-28).

Lo anterior, aquella fisionomía particular del sujeto periférico, expresada por AZ, se puede denominar una *estética del irrespeto*. La vestimenta, los ritmos, el uso del lenguaje y los gestos de dicho personaje resultan ser una oposición a la imagen respetable de lo céntrico. Irrespetan, son una falta de respeto porque el reflejo céntrico no encuentra su imagen en ellos, hacen todo lo contrario del deber ser discursivo: no tienen una cara amable, portan cara de

atraco; no llevan un peinado fashion, tienen su cabeza rapada; no respetan la cultura metro, viajan borrachos.

Sumado a esta estética, aparecen los vicios como personajes generalizados: “Viajan en este vagón de tercera clase / sección fumadores, borrachos, pillos y choferes” (Alcolirykoz Líneas 32-33). Si, como dice Henri Bergson,

Sin duda hay vicios en los que el alma se aposenta profundamente y, con todo lo que esta tiene de potencia fecundadora, los arrastra, vivificados, por un cambiante círculo de transfiguraciones. Son vicios trágicos. Pero el vicio que nos tornará cómicos es, al contrario, aquel que nos traen de fuera como un marco preestablecido en el que nos insertamos. Nos impone su rigidez, en lugar de adquirir él nuestra flexibilidad. No lo complicamos, sino que es él quien nos simplifica. (44)

entonces, los vicios del sujeto periférico nacen de lo trágico, no de lo cómico. Sus vicios no son marcos preestablecidos: los fumadores se hacen fumadores para liberar tensión, más no como sucedió con el sujeto céntrico que se hizo fumador, inicialmente, como símbolo de estatus; la borrachera es una forma de evadir la realidad, de olvidar por un momento el contexto social, no importa el valor del licor que se consuma, no tiene nada que ver con los whiskies que bien pueden hacer diferencia entre este o aquel estrato social según la publicidad; en el caso del pillaje, denominación que abarcaría en sí mismo un conjunto amplio de vicios, el pillo se hace pillo por contexto social, por necesidad, y es evidente que el centro no necesita del riesgo del pillaje para subsistir.

En el caso del pillaje, de la nea de esquina, sucede una inversión particular que convierte al sujeto céntrico en un personaje doblemente cómico: le imita en uno de los rasgos más sensibles del ser humano: en el uso del lenguaje. La razón de ser de esta imitación lexical radica en otra diferencia que subyace entre uno y otro sujeto, el céntrico y el periférico: la

exposición del cuerpo. La primera diferencia establecida tenía que ver con el discurso como tierra firme. Como el pillo está rompiendo siempre la ley para hacerse a ciertos beneficios, como está expuesto ante su contexto y pone en peligro su corporeidad, entonces el sujeto céntrico le imita su jerga, quiere parecersele en algo, quiere sentir por un momento la satisfacción de romper con las leyes preestablecidas, pero como no quiere exponer su físico, su cuerpo, entonces lo hace desde un lugar seguro, desde los límites del lenguaje. En este caso, el marco, paradójicamente, viene desde la periferia hacia el centro, el vicio del “mal hablar” sucede de afuera hacia adentro.

Es importante resaltar esta diferencia entre el vicio nacido de lo trágico y el vicio como efecto cómico ya que, más adelante, cuando se argumente la comicidad del sujeto céntrico, no habrá confusión entre uno y otro habitante, no parecerá que ambos provienen de lo trágico o que su comicidad es compartida. Ya definida una fisionomía del habitante periférico y algo de su carácter, se puede pasar a la tercera parte, la que reivindica lo periférico como posibilidad subjetiva y existencial.

En el coro, “No nacieron en Disney World / su mundo no es de mármol / no nos trajo la cigüeña, doctor” (Alcolirykoz Líneas 56-58), se marca a una diferencia con respecto al centro. Qué significa nacer lejos del parque de diversiones, que termina siendo la comodidad de lo céntrico, tanto material como discursivamente o, más que significar, qué imprime sobre el sujeto esa condición liminal. Cabe aclarar, como ya se ha hecho anteriormente, que esta argumentación no pretende romantizar la precariedad, ni encontrar un estoicismo reivindicador de la escasez, lo que se pretende es caracterizar la subjetividad que, a través de

AZ, se puede evidenciar en el sujeto barrial sin la necesidad de la comparación, es decir que el sujeto de barrio no es en tanto reflejo, es por su contexto y lo que éste le imprime a su yo.

Nótese que en ninguno de los fragmentos de la canción antes expuestos se hace una comparación tácita entre uno y otro territorio, no existe un deber ser o queja existencial, simplemente se muestran los dos mundos con el fin de remarcar las diferencias que, a fin de cuentas, serán necesarias para (re)conocer la subjetividad de la periferia. Retornando a lo espacial, los versos “los bautizaron en la iglesia / pero la calle era el VIP del infierno” (Alcolyrikoz Líneas 34-35) y “los hijos de la desobediencia nunca andan por la cera” (Alcolyrikoz Línea 68) hablan sobre lugares que habita el sujeto periférico en su territorio, pero no se muestran describiendo sus partes constituyentes, no hay un interés por su fisionomía. Los lugares se poetizan a través de este sujeto, de su vínculo existencial con el territorio, es decir, que realmente los habita y le pertenecen, a sabiendas de que la calle es parte del infierno y que se camina por ella como una forma de rebelión.

Aun siendo la calle un infierno, se transita, mientras el resto, el centro, camina por la acera. Nacer en Disney World es nacer en el centro del centro en occidente, el centro capitalista del centro capitalista, es una alegoría de la comodidad, del abrigo discursivo que lleva consigo el sujeto centralizado, es haber nacido en la acera, caminar sobre ella. Como el mundo de la periferia no es de mármol, lo que equivale a decir que los bordes de su existencia no son pulidos, ni lisos, ni costosos, entonces su mundo, su subjetividad, se forja, según AZ, a partir del conocimiento de su contexto inmediato, del saber habitar su territorio, aquel que le pertenece y lo lastima con sus bordes rústicos.

Los versos “que le parece, abren esa nevera mil veces al día / claro para acostumbrarse a verla vacía” (Alcolirykoz Líneas 56-57) y “si la gente tiene forma de ser por encargo / estos dejan entrar a misia Dolores, Esperanza largo” (Alcolirykoz Líneas 68-69) expresan el entendimiento de las condiciones sociales, no es una queja, no es una diatriba, es una aceptación situacional. A partir de esta situación, del conocimiento del territorio y sus precariedades, dicen en el final del coro que “pudo haber sido peor si no fuera porque / no se rinden, no se clonan, no se venden, no” (Alcolirykoz Líneas 64-65).

No rendirse, no clonarse (no mirar el reflejo del centro), no venderse son actitudes que forjan la subjetividad barrial, nacida de sí misma. La potencia que lleva consigo el sujeto liminal radica en una diferencia con el sujeto céntrico: mientras a éste le pertenece el discurso, al primero, porque lo habita, lo vive y lo padece, le pertenece su territorio, su barrio. El culmen máximo de este argumento está simbolizado en este verso: “la vida estaba escrita en prosa / y los conchudos le pusieron rima” (Alcolirykoz Líneas 27-28). Ponerle rima a la prosa es darle ritmo a lo que, aparentemente, no lo tiene, es transformar la existencia. El ritmo del barrio, de la periferia, es la similitud, no la lógica hilada, en acciones o ideas, de la prosa.

Estado del barrio, estética del sujeto periférico y subjetividad del mismo, son los tres tópicos analizados en *No nos trajo la cigüeña*. Estos conceptos apuntan a la construcción del yo del habitante barrial, una elaboración que emplaza la imagen en la representación planteada al comienzo de este capítulo. Faltará entonces evidenciar, por medio siguiente canción, cómo Alcolirykoz, al representar el carácter cómico del personaje céntrico, evidencia la fragilidad de su discurso.

*La danza del miedo*, del álbum “La revancha de los tímidos” (2011), es una coreografía compuesta por sujetos del centro. Una coreografía requiere de alguien que la dirija, de sujetos que siguen esa composición dirigida y un espejo en el cual miran constantemente sus movimientos con el fin de corregir sus errores. Además de esto, se miran entre sí. La razón por la cual, según el título de la canción, esta danza (coreografía) produce miedo es porque se teme fallar en alguno de sus pasos. El coro de la canción ofrece esta imagen inicial: “Danza bípedo, que no panda el cúnico / enfrenta el miedo escénico y sácalo a bailar / sino serás un súbdito / esclavo del terror y tus testigos bajarán del bus al verte fracasar” (Alcolirykoz Líneas 1-4).

La coreografía, la danza, es una metáfora de los comportamientos sociales del centro. Sus partes constitutivas: coreógrafo, bailarines, canción y espejo, se simbolizan a través de la canción. El coreógrafo es quien escoge el ritmo, plantea y dirige cada uno de los pasos a seguir para que el conjunto del baile, ejecutado por los bailarines (sujetos), salga de la mejor manera. En *La danza del miedo* el coreógrafo son los medios:

Los medios dedicados a lavar cerebros  
 te infectan de una enfermedad sin remedio  
 nos venden la estupidez al por mayor y al detal  
 la vida es perra, el hombre es una pulga, tal para cual  
 ¿viniste al mundo a estorbar? Yo no, deja pasar  
 si la ignorancia está de oferta en el centro comercial. (Alcolirykoz Líneas 12-17)

Si, como se planteó en la canción anterior, los vicios de la periferia provienen de lo trágico, entonces los vicios, los comportamientos repetitivos y autodestructivos del centro,

proviene de lo cómico al ser marcos preestablecidos, como lo plantea Bergson. Quienes construyen ese marco son los medios y el comercio, encarnan al coreógrafo que marca qué se debe hacer y qué no para evitar el miedo a fallar ante el resto de bailarines, aquellos que se bajarían del bus al ver fracasar al otro. En el primer párrafo se acentuó algo: los bailarines, los sujetos céntricos, se miran entre sí. La importancia de este énfasis no está solo en el mirar para corregirse a sí mismo, está en la necesidad del sujeto del centro de auto afirmarse en tanto es mejor que los demás. Mira para imitar, pero también mira para señalar el error de su igual. AZ muestra al barrio como un lugar de los afectos, pero también devela la mecanicidad corporal del centro que, ante cualquier error, desecha alguna de sus piezas.

Los danzantes, los bailarines, deben parecerse en sus movimientos para hacer de la coreografía algo más robusto, más amable a la vista. Solo así todos pueden pertenecer al grupo selecto que baila. También su vestimenta debe ser igual. Esta “armonía” tiene que ver con lo igual, con lo repetido. La metáfora de lo siempre igual representa lo producido en masa, aquello que se fabrica por montones para ser comercializado. Es por esto que en los versos “Qué tal de sus cuidados eligiendo una pareja / no repare, que todos en la danza se asemejan” (Alcolirykoz Líneas 35-35) y “La pregunta no es cuándo nacieron, sino qué modelo eres / identidad oculta de los seres de serie carentes de período / código de barras iguales escaneados por el mismo odio” (Alcolirykoz Líneas 45-47), se plantea el punto de vista que sobre el centro tiene AZ: mientras el barrio forja una identidad, un discurso para sí mismo en tanto auto conocimiento, lo céntrico ingresa en marcos preestablecidos, de ahí su condición de espejo enmarcado.

Como los danzantes están a merced del coreógrafo – el comercio y los medios –, que es quien los maneja, entonces éstos adquieren la condición de marionetas (reflejo) y el coreógrafo es, a un mismo tiempo, el vicio consumista, patología del capitalismo, que los domina. El planteamiento de Bergson, con respecto a lo anterior, es el siguiente:

(...) el vicio cómico podrá unirse tan íntimamente como se quiera a las personas, que no por ello dejará de conservar su existencia independiente y simple; él es el personaje central, invisible y presente, del que penden en escena los personajes de carne y hueso. (...) Pero lo más frecuente es que se sirva de ellos como de un instrumento, o los maneja cual títeres. (...) Así pues, también aquí se trata de una especie de automatismo que nos hace reír. Y también es un automatismo muy próximo a la simple distracción. Para convencerse bastará con advertir que, en general, un personaje cómico es cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo. Lo cómico es *inconsciente*. (45)

Entonces, el sujeto periférico debe hacerse consciente, según AZ, de su identidad para no parecerse a la inconsciencia cómica del sujeto céntrico. Y, más aún, deberá comprender que el reflejo no es en sí mismo un personaje de carne y hueso, es un vicio atrapado en el marco de un espejo. Este espejo les devuelve a los danzantes su reflejo, la mecanicidad coreográfica del miedo. En los versos “Al acercarme veo doble, ¡por Dios! / ¿quién es el real? El que imitas o quieres aparentar” (Alcolirykoz Líneas 40-41), se vuelve a la imagen inicial, a la binaria imagen/reflejo, imagen/representación, aunque, en este caso, la imagen no es el sujeto periférico, quien se ve doble es el mismo sujeto céntrico, es imitación y apariencia, “Todos quieren ser iguales, míralos cómo se visten / aquí espantan porque ninguno existe” (Alcolirykoz 59-60). Y si no existen, como lo dice AZ, es porque son discurso, no una realidad tácita.

Cuando se demuestra lo discursivo del reflejo céntrico el espejo se agrieta. Aparecen las posibilidades subjetivas de la periferia, no por contraste, sino por consciencia de que



pueden ser por sí mismas un camino de búsqueda. En este sentido, Alcolirykoz no es una voz de protesta, se parece más a lo que los trascendentalistas hicieron con la identidad norteamericana: afirmaron la subjetividad identitaria de un territorio. Advertir acerca de la comicidad del vicio que subyace en el comportamiento del centro acentúa la diferencia entre el personaje trágico (periférico) y el cómico (céntrico) y se puede argumentar a través de Bergson:

Un personaje de tragedia no cambiaría nada de su conducta por saber cómo lo juzgamos; podrá perseverar en ella, aun siendo plenamente consciente de lo que es, aun con el sentimiento muy claro del horror que nos inspira. Pero un defecto ridículo, desde el momento en que se siente ridículo, busca modificarse, al menos exteriormente. (45-46)

Aunque Bergson plantea un horror en el personaje trágico, y así aparece representado en la tragedia, AZ replantea ese horror como la posibilidad de construir sobre él nuevas perspectivas del contexto de la periferia. Es sobre él, conociéndolo desde adentro, sin ignorar sus complejidades, donde se resignifica la identidad del barrio y sus habitantes, no como imagen de un reflejo céntrico. El reflejo que del centro construye Alcolirykoz es risible, lo agrieta mostrando la fragilidad del discurso “del tener para ser”, agrieta la vanidad que subyace en el ego centralista y así lo poetiza: “La tonta y la vanidad, las mejores amigas / los espejos manejan tus tiempos / las personas controlan tu fundamento” (Alcolirykos Líneas 79-81). Espejos y vanidad se unen en estos versos para representar lo que bien planteó el filósofo francés en su ensayo sobre la risa:

Se vería cómo la vanidad, que es un producto natural de la vida social, molesta sin embargo a la sociedad, de la misma manera que ciertos suaves venenos que nuestro organismo segrega continuamente lo intoxicarían a la larga si otras secreciones no neutralizasen su efecto. La risa cumple sin cesar un trabajo de este tipo. En este sentido, podría decirse que el remedio específico contra la vanidad es la risa, y que el defecto esencialmente risible es la vanidad. (Bergson 150)

CAPITULO 3. NARRAR EL BARRIO ES CREAR EL BARRIO: EL  
 ACONTECIMIENTO POETIZADO Y LA CONTRADICCIÓN IDENTITARIA QUE  
 OFRECE EL TERRITORIO

¿Cómo entender la propuesta de Alcolirykoz sin un contacto directo con la realidad? Realidad entendida como contexto: espacio temporal y de lenguaje. Con lo anterior no se pretende categorizar su obra como simple manifestación local, encerrada en sí misma. Bajo el mote “costumbrismo” —que bien se puede entender como algo local— se quiso minimizar la obra de grandes autores, entre ellos, Tomás Carrasquilla. Dicho lo anterior, lo que se quiere resaltar es precisamente lo local (lo costumbrista) como eje fundamental de una obra, que parte de su realidad inmediata y se vuelca sobre sí misma con el fin de resignificar su territorio. Aranjuez, en la obra de AZ, se convierte en cronotopo, en espacio literario, así como lo ha sido París, Buenos Aires, Ciudad de México, Londres, Nueva York.

La obra de AZ obedece a formas de escritura que “se instalan localmente y en una realidad cotidiana para ‘fabricar presente’ y ese es precisamente su sentido” (Ludmer 41). Si dicha realidad es insumo indispensable para la comprensión de esta manifestación, entonces se habla de literatura postautónoma, concepto que Josefina Ludmer confiere a

Escrituras diaspóricas que no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ (y quedan afuera-adentro en las dos fronteras). Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta la etnografía. (Ludmer 42)

Entonces, cómo significa o resignifica el territorio Alcolirykoz si la realidad de la cual parte su obra

Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados, densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento, pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático. (Ludmer 42).

AZ muestra el barrio a través del testimonio, lo autobiográfico como acontecimiento, una estética de la experiencia que permite observar el adentro de lo anómico. Durkheim

Define a la sociedad como el conjunto de sentimientos, ideas, creencias y valores que surgen a partir de la organización individual a través de este tipo de grupo y que tiene una existencia diferente y superior a cada uno de sus miembros, es decir, que existe gracias al grupo, pero no está en ninguno de ellos de forma individual. Según Durkheim, dicha sociedad cumple dos funciones: la integración y la regulación; cuando la segunda no es ejercida adecuadamente los individuos se encontrarán en una situación de anomia. (López 132)

La anomia en Alcolirykoz no aparece como remanente de una ruptura regulatoria, ni como integración inconclusa o nula de una parte del cuerpo social. En su obra este concepto es experiencia misma, es el adentro de la anomia, es su representación entendida como tal, como otra forma de orden social. Es decir, otra posibilidad de integración y regulación. Nada tiene que ver con una romantización del caos barrial, al contrario, su obra es épica en tanto comprensión, educación de la dinámica que pervive en los territorios límites de los cuales teoriza la sociología. Si los lugares que caen en la anomia quedan en el afuera de lo social, AZ sutura la herida de esta separación con la representación surgida de la experiencia en el territorio. Narrar a Aranjuez, es situarlo en el presente: crear presente, como lo plantea Ludmer.

La posmodernidad trajo consigo un replanteamiento del acontecimiento como hecho histórico e institucional. Las grandes historias, decadentes según Walter Benjamin a partir de la Primera Guerra Mundial, fueron sustituidas por voces particulares, memorias micro conformaron un gran relato que, aunque fragmentado, posibilitó la potencia experiencial de lo intersubjetivo. A propósito del valor biográfico, concepto desarrollado por Mijaíl Bajtín, Leonor Arfuch destaca de este

en primer lugar, su carácter intersubjetivo, la posibilidad de alentar una sintonía valorativa entre el narrador y su destinatario, tanto respecto de la experiencia – la “vida propia” – como de la “vivencia de la vida misma”, es decir, la dimensión ética de la vida en general. En segundo lugar, su cualidad de *forma*, una puesta en forma – narrativa, expresiva – que es también una puesta en sentido, una forma de comprensión. (Arfuch 23)

En *Anestesia local, episodio 2*, del álbum “Efectos secundarios”, del 2014, lo autobiográfico, la anécdota traumática, lo inolvidadizo —“aquello activo y punzante, performativo, capaz de conformar y subvertir el relato, de aparecer sin ser llamado en una simple conversación, en una actualidad que convive con lo cotidiano aun sin emerger” (Arfuch 14)— se reviste de lenguaje. La canción narra cómo cierto día, después de un concierto, Gambeta, integrante del grupo, fue apuñalado en su barrio mientras hacía un grafiti con Kaztro. En una entrevista escrita, tras la pregunta “Tú has contado que la canción ‘Anestesia local’ —en la que narras una noche en la que te apuñalaron en tu barrio— fue importante para que mucha gente de Aranjuez se identificara con ustedes. ¿Cómo fue eso?” (Cembrano 110), Gambeta responde: “un día saliendo de un concierto me pegaron unas puñaladas en el barrio, cuando yo estaba intentando salirme de toda esa dinámica. Y ahí uno ve que, si uno se descuida, se convierte en eso: yo tenía parceros que me llamaban para cobrar venganza” (Cembrano 110).

Expresada así esta anécdota, toma la forma del relato tal cual. Pero, ¿cómo ocurre este mismo acontecimiento en la representación, en la canción *Anestesia Local, episodio 2*? Y, lo que es más importante, ¿cómo se resignifica el acontecimiento a través de ésta y cómo sucede lo intersubjetivo? En el verso, “Aranjuez State Of Mind” (Alcolirykoz Línea 5), ponen de manifiesto uno de los grandes pilares de su obra: Aranjuez, el barrio, es un estado de la mente. Más allá de ser cronotopo, la dinámica barrial imprime en el sujeto una forma de ser, una identidad o, para mejor decir en tiempos contemporáneos, identificación. Ese estado tiene que ver con una memoria afectiva ligada al territorio. Es por ello que la agresión, en el lugar de los afectos, duele, y así lo manifiesta Gambeta: “Yo hice esa canción para sacarme una rabia de adentro. Cuando la hicimos yo estaba muy ofendido: sentía que me la había pasado todo el tiempo tratando de ser buena persona, de ser bien” (Gambeta 110).

El evento traumático en la representación sucede así: “Y esto se empieza a acelerar, y a mí que se me olvidó rezar / Puños vienen, puños van, entre el silencio del puñal / Te matan, ni cuenta te das, cinco contra dos ninjas / Policía llega tarde y sí, bla, bla, bla, bla, bla” (Alcolirykoz Líneas 17-21). La diferencia entre el acontecimiento en sí y su representación artística tiene que ver, como bien lo planteó Jean-Luc Nancy, con la mostración y la monstruación. Aunque Nancy lo planteó desde la imagen, lo mismo sucede en el plano de lo literario, “la violencia del arte —a diferencia de la violencia a secas, que se agota en sí misma— se distingue por su sin fondo, es decir, allí donde toca lo real, donde se abre a la multiplicidad de la percepción y la interpretación” (Arfuch 70).

El rodeo de AZ para decir/mostrar mantiene una distancia entre acontecimiento (doloroso) y expresión (artística). La representación se convierte en “un lugar protegido del

avasallamiento mediático y la conmiseración, donde el *rodeo*, un método también benjaminiano, impone una distancia —ética, estética, poética— a la narración (...) que sabe del límite de lo inexpresable” (Arfuch 15). En esta forma de decir a distancia aparece lo intersubjetivo, un “yo” que se va transformando en “nosotros”: “Ya estamos vivos, vivos, vivos, vivos / El mar no me conoce, aún no montamos en globo / Estamos vivos, vivos, vivos, vivos / Juguemos en el bosque, así esté lleno de lobos” (Líneas 61-64). Aparece de nuevo el territorio como bosque peligroso, como lugar anómico, pero el juego rehace la noción de esperanza, y la reiteración de la palabra “vida” acentúa la preeminencia de ésta por encima de la muerte y la violencia, temáticas a través de las cuales se ha representado el barrio.

Si un verdadero acontecimiento “no es algo que ocurre en el mundo, sino un *cambio del planteamiento a través del cual percibimos el mundo y nos relacionamos con él*” (Zizek 23-24), entonces eso es precisamente lo que plantea AZ a través de la experiencia traumática, de la cual queda latente la palabra vida, la conciencia de estar vivos, de que aún se puede hacer algo con la vida: como montar en globo o jugar en el bosque. No se trata de un recuerdo tácito, se trata de una poética donde prima el cambio de perspectiva que ofrece la experiencia personal, lo autobiográfico y su efecto intersubjetivo. En la entrevista que le hace Santiago Cembrano a Gambeta, éste responde algo revelador:

Rapear esa canción era sentirse vivo, la sensación que da rapear esa letra no la da nada, incluso físicamente. Es inexplicable. Me confirmó que el rap seguía estando por encima de todo en mi vida.

Y cuando hice la canción se empezó a rotar por el barrio, y me empezaron a respetar más. Era como si antes yo fuera normal, pero luego se dieron cuenta de que sí era distinto. Entonces por donde pasaba uno lo saludaban, incluso los más pillos del barrio. (Gambeta 110)

Por un lado, es importante recalcar el valor catártico que brinda la creación artística, según Gambeta, cuando libera la rabia, su violencia, el enojo a través de la canción. Si en Aranjuez la violencia dirime los altercados, AZ pone el acento en la liberación de esa misma violencia a través del arte. Es dicente que los pillos respeten a un rapero que ha liberado su ira a través de una estética de la experiencia. Por otro lado, la catarsis en términos aristotélicos también se manifiesta en la identificación de los habitantes del territorio con la historia particular. AZ transfiere la experiencia con un verso de su canción: “Jamás me podrás matar, yo vivo en tu MP3, ¿ves?” (Alcolirykoz Línea 38). La relación entre autor, obra y escucha, es en sí intersubjetiva, prestan su voz para revestir de lenguaje lo inexpresable. Lo particular en esta canción se vuelve colectivo. Si la experiencia poetizada resignifica el acontecimiento, a continuación, se verá cómo aparece el territorio físico en la obra de Alcolirykoz.

La apreciación teórica sobre la relación entre sujeto y territorio ha sido tan importante como las expresiones que sobre este tópico han realizado los artistas. Ejemplo claro de ello fueron los poemas en prosa que Baudelaire legó como evidencia del cambio sufrido por París en el siglo XIX, y que Walter Benjamin examinó atentamente para desarrollar sus teorías socio literarias. Ambos campos epistemológicos brindan posibilidades interpretativas que se vitalizan en su encuentro multidisciplinar. ¿Cómo hablan los territorios de un sujeto?, sería la pregunta de un sociólogo; ¿cómo el yo lírico expresa la relación entre territorio y sujeto?, sería la pregunta del crítico literario. Como el carácter disciplinar del presente trabajo pertenece a esta última pregunta, se debe puntualizar su especificidad: la pretensión de este apartado es demostrar cómo las letras de Alcolirykoz, a través del palimpsesto rural que

expresa la urbe, develan la contradicción como concepto constitutivo del sujeto ciudadano, una resignificación la identidad como algo unívoco.

El fenómeno de la industrialización a partir del siglo XVIII provocó una expansión territorial y un aumento demográfico de las ciudades sin precedentes. Este acontecimiento reconfiguró la experiencia del sujeto, tanto rural como urbano, en relación con su territorio: los linderos de las ciudades comenzaron a tocar el campo y los campesinos migraron hacia la urbe por razones comerciales. Esta dinámica cambia las costumbres del sujeto y los poetas captaron esta simbiosis en sus construcciones líricas. Los tópicos que representaron fueron variados:

La “chusma insolente”, “la insolencia de la muchedumbre”, los obreros “ociosos, libertinos y viciosos” son lugares comunes de la observación de la clase media. Las tiendas de objetos robados, los burdeles, los antros de timadores, los sótanos fétidos, y los edificios peligrosos de varios pisos, constituían un aspecto bastante significativo de la sensación que producía en el visitante o en el observador de clase media esta “rival de Atenas”. (Williams 192)

Ciudades como Londres, París y Nueva York fueron catalogadas como las grandes metrópolis, los lugares a los que el resto de las urbes mundiales debían imitar o parecéseles. El discurso que sobre ellas se articuló resaltaban sus virtudes: primero fueron llamadas las ciudades luz, después de primer mundo y capitales mundiales. Las representaciones que de estas ciudades han realizado algunos artistas, permitieron visualizar las contradicciones que subyacen en ellas: su carácter violento, excluyente, ambivalente. Fue el caso de Baudelaire que, como flaneur, retrató los bajos fondos del París que no lograba ver el discurso que hacía de ella una ciudad en pleno desarrollo económico.



Medellín no fue excepción de pequeño intento de metrópolis. Su desarrollo económico, a partir del siglo XIX, provocó una serie de discursos con carácter identitario que aún se conservan: la pujanza del antioqueño, la berraquera paisa, la ciudad más innovadora, la supremacía de la raza. Este carácter discursivo se potencia a través del triunfo económico y se implanta unívocamente. Con obvias y enormes diferencias en Medellín también sucede el choque entre urbe y campo: industrialización y desplazamientos forzados debido a conflictos armados son las principales razones de la migración rural hacia la ciudad. La naturalización de estos acontecimientos vela el carácter contradictorio entre territorio y sujeto, el discurso identitario lo unifica.

En *Medellín a solas contigo*, del escritor Gonzalo Arango, texto escrito en la segunda mitad del siglo XX, aparece una descripción particular de la ciudad: “A la montaña subo a pie, jadeando de calor hasta coronar la cumbre (...) La visión de la ciudad es espléndida desde esta altura. Puede pensarse en un paisaje ideal para místicos, pero aquí viven los industriales antioqueños” (Arango 158). Los rasgos del romanticismo son evidentes, así como la aparición del cronotopo como agente determinante del sujeto lírico y el choque de lo rural con la industrialización citadina. Se sube a la montaña para buscar la inspiración y desde allí se poetiza sobre el monstruo en el cual se ha convertido la ciudad por causa de la industria. La razón por la cual se utiliza este apartado tiene que ver con el choque que evidencia entre lo rural y lo urbano, pero mantienen una separación tajante. En el yo lírico permanece la diferencia entre montaña (allá arriba) y ciudad (allá abajo). El arriba y el abajo prefiguran simbólicamente el Edén poético y el infierno de la industria.

Dicha diferenciación no permite advertir la simbiosis que el fenómeno ciudad-ruralidad trae consigo. Ni el discurso unívoco, que intenta homogeneizar al sujeto, ni la diferencia tajante entre uno y otro territorio permiten evidenciar la *contradicción* del carácter citadino y más específicamente en Medellín, desde la noción que, desde Aranjuez, plantea AZ. No es separación absoluta, tampoco univocidad. Medellín es un palimpsesto rural que devela la urbe, así aparece en la canción *Aranjuez*, del álbum “Aranjuez”, del año 2021: “Territorio bautizao por colonos, habitao por campesinos” (Alcolirykoz Línea 16). Aquí el lugar físico es común para dos arquetipos antioqueños. Si “la búsqueda de futuro y bienaventuranza, la conquista del bosque primitivo en procura de hacerlo habitable” (Zuluaga 30) es el resultado de la ciudad, su habitante lleva consigo la contradicción entre el nomadismo del colono y el asentamiento del campesino.

Los habitantes de la muchedumbre y los lugares que habitan, como lo plantea Raymond Williams, son reconfigurados en Alcolirykoz con una conciencia absoluta de identidades diversas. Así lo expresan en la canción *La eterna*, del álbum “En letras mayúsculas”, del año 2018:

¡Figúrese! Aquí las puertas todavía se cuñan con piedras  
 Nos levantamos silbando y eso que estamos en quiebra  
 Tenemos perros de cincuenta años que todavía ladran  
 Y contamos con un ejército de doscientas chismosas por cuadra  
 Humoristas que hablan mal de las suegras  
 Y periodistas que nos consagran como una ciudad peligrosa  
 Cosa que me alegra  
 Trova, verso y prosa, te hago entrega  
 De la literatura callejera que ni siquiera tocó Cervantes Saavedra  
 Dios bendiga a estos especímenes con callejones y túneles

Fabricados estratégicamente pa` que escapen los crímenes  
 Véalo, no se lo imagine  
 Que lo verá aquí, no lo verá ni en las mejores salas de cine  
 Con Escobar pusimos a los gringos al revés  
 También le dimos la vuelta al mundo  
 En la burra de Juan Valdés. (Alcolirykoz Líneas 23-38)

La variedad tumultuosa que encarnan estos versos devela la imposibilidad del discurso unívoco. Las tradiciones citadinas y urbanas se mezclan indistintamente en lugares comunes: la piedra y la puerta hacen parte de la casa; trova, verso y prosa unidas como manifestaciones de la calle. La descripción urbana: callejones y túneles, se corresponden con el caos arquitectónico que develan los barrios periféricos: extensión simbólica del bosque. Por último, utilizan dos productos comerciales, uno legal, otro ilegal, como arco temporal que evidencia una transformación sociocultural del territorio: del café se pasó a la exportación de la cocaína.

La importancia de las letras de Alcolirykoz para Medellín también radica en su lugar de enunciación. No son teóricos investigando un territorio. Son agentes enunciadore que *revelan* desde adentro la composición profunda de un lugar y la relación de sus sujetos con este. Evidenciar la contradicción del sujeto que habita Medellín desalambra nociones identitarias que desembocan en regionalismos y permite análisis amplios sobre la diversidad de identificaciones a las que se ve abocado el habitante ciudadano.

Como lo plantea Alcolirykoz, “La bella villa sigue sin perder su brillo / Por ser herederos de algo, que nunca cupo en los bolsillos / Medellín en obra negra, sencillo / Son miles de motivos de orgullo por cada ladrillo” (Alcolirykoz Líneas 93-96). Lejos del discurso

económico de la pujanza paisa, del colono homogeneizante, existen horizontes por habitar. Si Medellín sigue en obra negra, la creación literaria se erige como mundo posible sobre el cual se puede, ladrillo a ladrillo, edificar un territorio habitable, “la música, (...) un espacio virtual en el que podemos refugiarnos como si fuera un hogar, (...) un vehículo para volver a casa” (Gescinska 89).

## CONCLUSIONES

Las representaciones, que de los barrios se han hecho, en diversos géneros artísticos, han sido de vital importancia. Si se apela a la obra de Víctor Gaviria, con películas tan importantes como *Rodrigo D no futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998), podría decirse que su valor, más allá de su calidad poética, radicó en una develación profunda de los barrios periféricos, su lenguaje, sus ritmos y sus dinámicas. Antes de su aparición, en el plano del cine colombiano, lo urbano tenía poca representación. Entonces, fue Gaviria quien expuso, a la luz de los espectadores, las dinámicas barriales.

De esa experiencia cinéfila particular, quedan los remanentes de violencia y la mostración hecha de territorios urbanos abrumado por el vicio, el sicariato, los pillos, la pobreza, el robo. Lo anterior no es una crítica, al contrario, para esos años, en los cuales aparecen estas propuestas cinematográficas, era importante evidenciar dichas realidades. Pero, después de esta denominada mostración, aparecieron otras manifestaciones artísticas que continuaron reproduciendo lo que ya Gaviria había agotado.

A partir de lo anterior es que nace la necesidad del presente trabajo por preguntarse cuál era la obra contemporánea que, en vez de seguir mostrando lo ya mostrado, hurgaba en eso otro que fueron y son los barrios. Porque si bien es cierto que las realidades monstruosas del barrio fueron las expresadas años atrás, también ocultaron la ternura, la amistad, las marcas urbanas (que funcionan perfectamente como instalaciones artísticas), la amistad

posible con los monstruos, los afectos vecinales, la belleza del lenguaje nea, la estética de la nea.

Por todo lo anterior se ahondó en el análisis de lo material y cómo este crea imaginarios simbólicos que, a la larga, construyen dinámicas cotidianas. Los tenis colgados sobre el alambrado simbolizan un adentro/afuera que disloca la normalidad de lo céntrico. El lugar de los afectos no es la casa refugio de la centralidad, es una casa a la intemperie hecha comunitariamente. La identidad del barrio que reclama AZ, especificada en el segundo capítulo, desmonta la supuesta necesidad de que la periferia se debe parecer al centro, convirtiendo al sujeto de este territorio en un personaje cómico. Por último, narrar el barrio, contar las anécdotas que suceden desde su adentro, es una posibilidad de conocer y rehacer sus significaciones.

Todos los análisis posibles que del barrio se pudieron haber hecho, representado y expresado fueron eclipsados por la potencia bizarra del contexto violento. En conclusión, la vital importancia de la obra de Alcolirykoz y el pequeño guiño, la venia, que se le hace con el presente trabajo, radica en que pone su atención sobre las bellezas ocultas bajo las heridas que sufrieron los barrios, y las suturan. Resignifican su territorio, Aranjuez, con la poesía de sus barras. Demuestran que no solo lo físico transforma las dinámicas ciudadinas, también la poesía, la creación, construye barrio, territorio y, sobre todo, una casa de los afectos.

## BIBLIOGRAFÍA

Alcolirykoz. “Anestesia Local, Episodio 2”. *Efectos secundarios*, 2014. LyricFind.

Alcolirykoz. “Aranjuez”. *Aranjuez*, 2021. LyricFind.

Alcolirykoz. “Changó”. *Servicios Ambulatorios*, 2017. LyricFind.

Alcolirykoz. “Género Rural”. *Servicios Ambulatorios*, 2017. LyricFind.

Alcolirykoz. “Házmelo Rap”. *Servicios Ambulatorios*, 2017. Genius.com

Alcolirykoz. “La danza del miedo”. *La revancha de los tímidos*, 2011. Genius.com

Alcolirykoz. “La Eterna”. *Viejas recetas, Remixes y otras rarezas*, 2012.

Alcolirykoz. “No está en venta”. *Aranjuez*, 2021. LyricFind.

Alcolirykoz. “No hay flores en Venus”. *Efectos secundarios*, 2014. Letras.com

Alcolirykoz. “No nos trajo la cigüeña”. *La revancha de los tímidos*, 2011. Genius.com

Alcolirykoz. “Otra canción larga”. *Efectos secundarios*, 2014. Musixmatch.

Alcolirykoz. “Outro”. *Servicios Ambulatorios*, 2017. Genius.com

Arango, Gonzalo. *Obra negra*. Fondo editorial universidad EAFIT, 2018.

Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de cultura económico, 2013.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Traducción de Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Taurus, 2018.

Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Traducción de Guillermo Graíño Ferrer. Alianza, 2016.



Cembrano, Santiago. “El camino largo de Alcolirykoz”. *La época del rap de acá*, por Santiago Cembrano, Editorial Delfín, 2019.

Dorra, Raúl. “Estructuras elementales de la poesía de tradición oral”. *Center of Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor*, vol. 18, no. 45, 1993, págs. 195-209, <http://www.jstor.org/stable/41491728>. Consultado el 8 de marzo del 2017.

Gambeta. “El camino largo de Alcolirykoz”. *La época del rap de acá*, por Santiago Cembrano, Editorial Delfín, 2019.

Gescinska, Alicja. *La música como hogar*. Traducción del neerlandés de Gonzalo Fernández Gómez. Ediciones Siruela, S.A, 2020.

López Fernández, María del Pilar. “El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores”. *Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, vol. IV, no. 8, julio-diciembre, 2009, págs. 130-147.

Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. *Propuesta Educativa*, no. 32, 2009, págs. 41-45.

Maestro, Jesús. *El origen de la literatura. ¿Cómo y por qué nació la literatura?* Anthropos, 2021.

Mesa, Gilmer. “Gambeta: el respeto no se compra”. La época del rap de acá, por Santiago Cembrano, Editorial Delfín, 2019.

Silva, Armando. *Imaginarios Urbanos*. Arango Editores, 2006.

Retamar Fernández, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Publicaciones del instituto Caro y Cuervo, 1995.

Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Traducción de Alcira Bixio. Paidós, 2001.

Zizek, Slavoj. *Acontecimiento*. Traducción de Raquel Vicedo. Editorial Sextopiso, 2018.

Zuluaga, Adrián. *Qué es ser antioqueño*. Penguin Random House Grupo Editorial, 2020.