



Universidad de Costa Rica

Facultad de Ciencias Sociales

Escuela de Trabajo Social

**LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA AUTOGESTIONADA DE PERSONAS
JÓVENES RESIDENTES DE LA CARPIO**

Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Trabajo Social

MARÍA JESÚS CERDAS GUILLÉN

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

San José, Costa Rica

2020



**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE TRABAJO SOCIAL**

ACTA DE PRESENTACIÓN DE REQUISITO FINAL DE GRADUACIÓN No. 122

Sesión del Tribunal Examinador celebrada el día 9 de diciembre del 2020, a las 5:00 p.m. vía plataforma Zoom con el objeto de recibir el informe oral de la presentación pública de la estudiante:

SUSTENTANTES	CARNE	AÑO DE EGRESO
María Jesús Cerdas Guillén	B31712	I-2018

Quienes se acogen al Reglamento de Trabajos Finales de Graduación bajo la modalidad de **Tesis de Graduación**, para optar al grado de **Licenciatura en: TRABAJO SOCIAL**.

El tribunal examinador integrado por:

MSc. Carolina Rojas Madrigal	Presidenta
MSc. Luis Armando Durán Segura	Profesor Invitado
MSc. César Villegas Herrera	Director T.F.G.
MSc. Helga Arroyo Araya	Miembro del Comité Asesor
Licda. Susana Marín Castro	Miembro del Comité Asesor

ARTICULO I

La Presidenta informa que el expediente de la postulante contiene todos los documentos de rigor. Declara que cumple con todos los demás requisitos del plan de estudios correspondiente y, por lo tanto, se solicita que proceda a hacer la exposición.

ARTICULO II

La postulante hace la exposición oral de su trabajo final de graduación modalidad tesis titulada:

**"La experiencia artística autogestionada de personas jóvenes residentes de
La Carpío."**

ARTICULO III

Terminada la disertación, el Tribunal Examinador hace las preguntas y comentarios correspondientes durante el tiempo reglamentario y, una vez concluido el interrogatorio, el Tribunal se retira a deliberar.

ARTICULO IV

De acuerdo al Artículo 39 del Reglamento Finales de Graduación. El Tribunal considera el Trabajo Final de Graduación:

APROBADO () APROBADO CON DISTINCION (X) NO APROBADO ()

Observaciones: Dada la excelencia del trabajo presentado, el tribunal examinador recomienda derivar de éste publicaciones, en los medios académicos pertinentes. Además, la divulgación en eventos académicos, así como la socialización de resultados con la población participante, utilizando estrategias de educación popular y animación sociocultural. Es importante que la estudiante pueda utilizar para esta socialización medios acordes a las condiciones impuestas por la emergencia sanitaria que se vive nacional y mundialmente.

ARTICULO V

La Presidenta del Tribunal le comunica a la postulante el resultado de la deliberación y la declara acreedora al grado de Licenciatura en: **TRABAJO SOCIAL.**

Se le indica la obligación de presentarse al Acto Público de Reglamentación, al que será oportunamente convocada.

Medio electrónico utilizado para la defensa y comprobación de personas asistentes es vía plataforma Zoon. <https://udecr.zoom.us/j/81605378483>

ID de reunión: 816 0537 8483

Código de acceso: 898490

A las 6:55p.m. se levanta la sesión.

Tribunal Examinador	
MSc. Carolina Rojas Madrigal	
MSc. Luis Armando Durán Segura	
MSc. César Villegas Herrera	
MSc. Helga Arroyo Araya	
Licda. Susana Marín Castro	No estuvo presente en el acto.

Postulante

María Jesús Cerdas Guillén

mj Cerdas

Dedicatoria

A mi mamá y a mi abuelo, por ser un abrazo diario y por esa historia de amor, complicidad y esfuerzo que hizo posible mi educación hasta este punto.

A las juventudes que apuestan por la creación, la transformación y la amistad, aún en los entornos más adversos.

A las juventudes carpianas participantes de este estudio, ustedes son fuente infinita de admiración.

Agradecimientos

A mi director de tesis, Msc. César Villegas, por creer desde un primer momento en la idea de esta investigación, por guiarme y acompañarme a lo largo de este proceso y por las asesorías siempre comprometidas y acertadas. Gracias por los años de formación y por las palabras cálidas de motivación.

Al equipo asesor, Susana Marín y Helga Arroyo, les agradezco aceptar incorporarse con anuencia a este proceso, así como también su disposición, su lectura crítica y, principalmente, su constante apoyo. En particular le agradezco a Helga, su ejemplo de compromiso y criticidad, las oportunidades brindadas y, especialmente, la posibilidad de acercarme las profundas montañas de Talamanca, importantes compañeras de este proceso.

A las personas informantes y sus familias, les agradezco profundamente la confianza depositada, las historias compartidas, el apoyo amable y desinteresado a lo largo del proceso y, con especial énfasis, el permitirme ser una intermediaria de aquella realidad que desean sea visibilizada y dignificada.

A mi familia, por ser ese músculo potente que me ha llenado de amor, cariño y risas a lo largo de mi vida. Agradezco especialmente a mi madre Karla, mujer valiente e independiente, por ser mi mayor ejemplo; gracias por los sacrificios y esfuerzos mediante los cuales logramos llegar juntas a este punto.

Igualmente, doy las gracias a mi abuelo Roberto por su compañía diaria, por el café y los boleros con los que transitamos las tardes de elaboración de este documento. También le agradezco a mi tío Allan, por su apoyo incondicional a través de los años.

A mis amigos y amigas, aquellas que me acompañan desde el colegio y aquellos y aquellas que he conocido a lo largo de esta etapa de formación profesional. A todos y todas, gracias por el apoyo, la escucha, la compañía, las aventuras y la indignación ante lo injusto.

Agradezco especialmente a Ronald Oviedo, Alejandro Solís, Pablo Bonilla, Vale Morales y Francis Cuaresma, por acompañar de cerca este proceso, por sus lecturas, correcciones, preocupaciones y preguntas; por compartir conmigo las alegrías y frustraciones.

Además, al representar este Trabajo Final de Graduación, el cierre de una importante etapa de formación profesional y de crecimiento personal, quiero agradecer a aquellas personas y espacios que me marcaron en ambos sentidos. Gracias a las profesoras Carolina Rojas y Alejandra Paniagua, por sus acercamientos al feminismo y por ser ejemplo de profesionalidad y calidez. También, agradezco al TCU: Arte Público y a las personas que allí encontré, por ser un espacio potente de creación y una gran escuela de trabajo comunitario durante varios años.

Finalmente, agradezco al sistema de educación pública, en especial a la Universidad de Costa Rica y a quienes históricamente han luchado en su defensa, por abrirme las puertas a un mundo de infinitos conocimientos y por la oportunidad de ser formada, profesional y académicamente, desde el humanismo y pensamiento crítico.

Tabla de Contenido

Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Lista de figuras y tablas	vii
Lista de abreviaturas.....	viii
Resumen.....	ix
PRIMERA PARTE: DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	
Introducción	2
Capítulo I: Encuadre investigativo	4
1.1. Planteamiento y justificación del tema	4
1.2. Estado de la cuestión	8
1.2.1. Primeros intereses: finalidades investigativas	9
1.2.2. Fundamentos teóricos y metodológicos	11
1.2.3. Principales resultados	14
1.2.4. Consideraciones finales	17
1.3. Delimitación del objeto y del problema de investigación	20
1.4. Objetivos de investigación.....	24
Capítulo II: Fundamentos teóricos	25
2.1. Aproximaciones a la comprensión del arte y la cultura popular	25
2.2. La pobreza desde una comprensión relacional.....	32
2.3. Juventud: categoría de análisis plural	38
2.4. Vida Cotidiana: reiteración, creación, apropiación.....	43
Capítulo III: Estrategia metodológica	49
3.1. Enfoque y alcance de investigación.....	49
3.2. Delimitación espacio-temporal.....	50
3.3. Población participante del estudio	51
3.4. Proceso de Investigación: técnicas de recolección y análisis de datos	53
3.4.1. Recolección de datos	53
3.4.2. Análisis de datos.....	55
SEGUNDA PARTE: ANÁLISIS DE RESULTADOS	
Capítulo IV. Acercamiento sociohistórico a las dinámicas comunales de La Carpio.....	59

4.1. De la toma del terreno al barrio: recorrido sociohistórico por Carpio	59
4.2. Vida cotidiana y la construcción de comunidad	73
4.2.1. Comunidad binacional: identidad y cultura	76
4.2.2. El ambiente cotidiano	80
4.2.3. Problemáticas en transición	86
4.3. Reflexiones finales sobre las condiciones comunitarias	88
Capítulo V. La cuestión juvenil: particularidades del crecer en Carpio	90
5.1. Reflexiones sobre el crecer en Carpio: un campo de contradicciones	90
5.2. Vivir en un contexto con presencia de pandillas: dinámicas de interacción	96
5.2.1. Ser parte de una pandilla en Carpio	97
5.2.2. Ser joven en Carpio y no estar en una pandilla	110
5.3. La juventud y la situación de consumo y venta de drogas	112
5.4. Ser joven en medio de los estigmas sobre Carpio	114
5.4.1. Apreciaciones sobre el papel de los medios de comunicación	115
5.4.2. Identidades juveniles en Carpio: estigmas, rechazos y estrategias	119
5.4.3. Apreciaciones sobre los imaginarios estéticos: “usted no parece de Carpio”	124
5.5. Reflexiones finales sobre la condición juvenil	126
Capítulo VI. Hacer arte en Carpio: el ejercicio de la práctica artística	128
6.1. Un panorama de las prácticas y agrupaciones artísticas juveniles en estudio	128
6.1.1. Inicios en el ejercicio de la práctica artística	128
6.1.2. Arte en colectivo: agrupaciones artísticas	135
6.2. Hacer arte desde la autogestión	144
6.2.1. Espacios de ensayo y presentación	145
6.2.2. Recursos financieros y materiales	148
6.2.3. La puesta en acción: iniciativas de intervención comunitaria	154
6.3. Retos en el hacer: obstáculos y posibilidades del ejercicio de la práctica artística en el escenario comunitario	159
6.3.1. Los obstáculos: la práctica artística como resistencia juvenil	159
6.3.2. Las posibilidades: la comunidad, la amistad y la familia	166
6.4. Reflexiones finales sobre el panorama de las prácticas y agrupaciones artísticas	172
Capítulo VII. Acercamientos a las subjetividades juveniles: construcciones discursivas sobre la práctica artística en el contexto de Carpio	174
7.1. Discursos en torno a la práctica artística: comprensiones, sentidos y significados	174

7.1.1. La experiencia artística como herramienta emocional	176
7.1.2. La experiencia artística como espacio para las singularidades	179
7.1.3. La experiencia artística como estilo de vida	182
7.1.4. La experiencia artística como recurso de conexión.....	184
7.1.5. La experiencia artística como expresión no verbal	186
7.1.6. La experiencia artística para la transformación social	187
7.2. Producciones artísticas: objetos de representación	189
7.2.1. Representación de lo personal	190
7.2.2. Representaciones sobre la realidad contextual.....	191
7.3. Reflexiones finales sobre las construcciones discursivas en torno a la práctica artística	194
Capítulo VIII. Apropiaciones de lo cotidiano desde la experiencia artística: ejercicios de resignificación.....	196
8.1. Resignificación del espacio comunitario	197
8.1.1. Arte desde Carpio y para Carpio.....	198
8.1.2. La construcción de una nueva mirada interna de la comunidad	201
8.1.3. Posicionar en la realidad nacional otros imaginarios sobre Carpio	206
8.2. Resignificación como personas jóvenes de Carpio	208
8.2.1. Condiciones que posibilitan la resignificación juvenil.....	209
8.2.2. La construcción de otras formas de pensarse como jóvenes	219
8.3. Reflexiones finales sobre los ejercicios de apropiación cotidiana.....	226
TERCERA PARTE: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	
Capítulo IX. Conclusiones y Recomendaciones	229
Conclusiones Finales.....	229
Recomendaciones Finales	240
Referencias Bibliográficas.....	245
ANEXOS.....	254

Lista de figuras y tablas

Figura 1	
Ubicación de las pandillas en el espacio público comunitario.....	100
Figura 2	
Espacios de práctica, presentación y realización de iniciativas artísticas comunitarias	158
Tabla 1	
Perfil de las personas participantes en torno a la práctica artística	53
Tabla 2	
Tipos de prácticas artísticas de las personas participantes	129
Tabla 3	
Formas de aprendizaje de la práctica artística de las personas participantes	130
Tabla 4	
Agrupaciones artísticas de las personas participantes	137
Tabla 5	
Espacios comunitarios de ensayo y presentación de la práctica artística	146
Tabla 6	
Tipos de recursos materiales necesarios para la práctica artística.....	149
Tabla 7	
Iniciativas artísticas comunitarias	155

Lista de abreviaturas

ACAU.	Asociación de Arte y Cultura Urbana
AGC.	Artistas Graffiteros Crew
ASOCODECA.	Consejo Comunal para el Desarrollo de la Carpio
BID.	Banco Interamericano de Desarrollo
BNCR.	Banco Nacional de Costa Rica
CAI.	Centro de Atención Institucional
CCSS.	Caja Costarricense del Seguro Social
Cen-Cinai.	Centros de Educación y Nutrición - Centros Infantiles de Atención Integral
CNFL.	Compañía Nacional de Fuerza y Luz
DGME.	Dirección General de Migración y Extranjería
EBI.	Interprises Barthierville de Costa Rica
FEJUCA.	Festival de Juventudes Carpio
FIFCO.	Florida Ice and Farm Company
GAM.	Gran Área Metropolitana
ICE.	Instituto Costarricense de Electricidad
INA.	Instituto Nacional de Aprendizaje
INEC.	Instituto Nacional de Estadística y Censos
IMAS.	Instituto Mixto de Ayuda Social
MCJ.	Ministerio de Cultura y Juventud
MEP.	Ministerio de Educación Pública
MTSS.	Ministerio de Trabajo y Seguridad Social
SIFAIS.	Sistema Integral de Formación Artística para la Inclusión Social
SINART.	Sistema Nacional de Radio y Televisión
TASC.	Técnico en Animación Sociocultural
UNA.	Universidad Nacional

Resumen

El presente trabajo parte del interés de estudiar las relaciones entre juventud, pobreza, vida cotidiana y prácticas artísticas situadas desde ámbitos informales. La inclinación por este tema nace a partir de la pregunta por aquellas prácticas artísticas que se gestan, crean y organizan desde los márgenes de las ciudades, por parte de conjuntos juveniles que, en complejos contextos de empobrecimiento, apuestan por la creación artística y la expresión.

Los resultados del Estado de la Cuestión han demostrado la escasez de estudios a nivel nacional al respecto, especialmente, desde el abordaje del Trabajo Social hacia las poblaciones juveniles. Sobre esto es que se conforma como interrogante de investigación la siguiente pregunta: *¿Cómo el involucramiento en experiencias artísticas autogestionadas ha influenciado la apropiación de la realidad cotidiana de jóvenes residentes de La Carpio, San José?*

Los fundamentos teóricos y metodológicos que sustentan y alimentan esta investigación buscan colocar a las categorías de arte, juventud y pobreza desde un análisis estructural de lo social, así como también, desde los espacios singulares de la vida cotidiana, es decir, desde los discursos, prácticas, narrativas y, consecuentemente, subjetividades.

Se establece el barrio de La Carpio como centro del objeto de estudio, ya que se reconocen allí importantes experiencias artísticas que se trabajan desde las juventudes y la autogestión. De tal forma, la estrategia metodológica incluye entrevistas semiestructuradas a personas jóvenes dedicadas a diferentes prácticas artísticas en la comunidad, así como también observaciones participantes del acontecer comunitario y de las respectivas prácticas.

Como resultado del análisis entorno a la experiencia artística en La Carpio, se obtienen importantes hallazgos que develan aspectos sobre el acontecer cotidiano en la comunidad, las particulares que adquiere la vivencia de lo juvenil en este contexto, el panorama general en el que se realizan estas prácticas creativas, los discursos que se construyen desde las juventudes sobre la propia experiencia en el arte y, finalmente, las vinculaciones que se producen entre la práctica artística y aspectos de la vida cotidiana.

Todo lo anterior se articula mediante tres partes y nueve capítulos; en donde la primera parte corresponde al encuadre investigativo (capítulos 1 al 3); la segunda constituye el desarrollo de resultados (capítulos 4 al 8); y la tercera, refiere al planteamiento de conclusiones generales y recomendaciones finales a diversos actores involucrados en el tema, así como también se plantean sugerencias para futuras investigaciones atinentes (capítulo 9).

PRIMERA PARTE:
DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

Introducción

Es popular desde el Trabajo Social y ciertas disciplinas de las Ciencias Sociales, hacer referencia a la importancia de la instrumentalización técnico-operativa de lo artístico, lo cultural, lo lúdico o lo creativo, esto como una herramienta de trabajo efectiva para abordar poblaciones vulnerabilizadas; sin embargo, son escasos los espacios de reflexión, discusión e investigación al respecto.

Dicha consideración es una de las premisas que motivan este estudio, es decir, examinar los significados colocados en las prácticas artísticas desde poblaciones en riesgo y exclusión social; ya que quizás, desde un acercamiento a las percepciones en torno al tema, se puedan establecer claves más precisas sobre la importancia y necesidad de intervenir en lo social desde los recursos creativos, simbólicos y expresivos.

Al mismo tiempo, como profesión íntimamente vinculada a la atención de personas en situación de pobreza, este estudio parte de lo fundamental que resulta posicionar comprensiones integrales sobre dichas poblaciones; donde no solo se consideren los ejes de carencias y problemáticas, sino que, además, se reconozcan sus acciones y capacidades culturales, creativas y expresivas.

Así es como, este estudio pretende abordar la relación juventud-arte-pobreza. De esta manera, se busca reflexionar en torno al fenómeno artístico y sus implicaciones para las personas jóvenes que viven en entornos urbanos empobrecidos. Sin embargo, la mirada particular se coloca desde el espacio de la autogestión, es decir, en las experiencias artísticas de jóvenes, quienes sin adscribirse a instituciones de intervención social y sin ser usuarios activos de programas o proyectos que instrumentalizan la práctica artística, generan sus propias formas de asociatividad y colectividad vinculadas al arte.

Así mismo, la investigación busca problematizar las nociones populares y hegemónicas en torno al arte, aún hoy vinculadas a las Bellas Artes y al arquetipo de “genio”; y, se propone reconocer y visibilizar las producciones artísticas gestadas desde aquellos centros urbanos marcados por la pobreza y la exclusión, realizadas por sujetos a quienes la sociedad actual, difícilmente, considera como artistas.

Aunado a lo anterior, esta propuesta investigativa reposiciona la mirada en torno a las juventudes de contextos empobrecidos, quienes han sido objeto sistemático de estigmas asociados a la violencia, rebeldía, apatía y delictividad. Así, se les busca comprender más allá de sus problemáticas y estereotipos, y se les reconoce y visibiliza desde el marco de sus deseos, acciones, historias y necesidades.

En este sentido, la investigación se sitúa desde el campo de la vida cotidiana y de las subjetividades. Para ello se pregunta sobre la vinculación y los significados de las prácticas artísticas autogestionadas en el cotidiano de las personas participantes. Esto considerando que, históricamente, la relación entre arte e individuo, ha posibilitado identificar y comprender las subjetividades propias de diversas épocas, así como también las formas en que las y los sujetos, individuales y colectivos, han comprendido y se han comprendido en el mundo.

Bajo dichas posiciones se fundamenta e inscribe este trabajo, el cual se organiza mediante tres partes. La primera de ellas corresponde al diseño de investigación donde, en tres capítulos, se expone el planteamiento y justificación del tema, los resultados obtenidos del análisis de antecedentes investigativos y, sobre sus resultados, la delimitación del objeto y del problema de estudio y los objetivos propuestos a alcanzar. Así mismo, se reflexiona teórica y metodológicamente sobre los fundamentos y formas de acercamiento al objeto.

La segunda parte, se articula a partir de los resultados obtenidos en la investigación. Así, mediante cinco capítulos, se analizan temas correspondientes a las condiciones contextuales del espacio comunitario de La Carpio, las particularidades que adquiere la vivencia de la juventud en este entorno, las condiciones generales de las prácticas artísticas sometidas a análisis, los principales discursos y significados en torno al arte, así como, las implicaciones de la experiencia artística en la vida cotidiana de las y los participantes.

Por último, la tercera parte, presenta las principales conclusiones articuladas sobre los hallazgos investigativos, así como también, las recomendaciones que se desprenden del estudio, valiosas para diversos actores atinentes a la temática y al proceso de investigación.

Capítulo I: Encuadre investigativo

1.1. Planteamiento y justificación del tema

Este apartado plantea el presente el tema de investigación, el cual se enuncia como: **“Prácticas artísticas de jóvenes en contextos de pobreza”**. Así también, se proponen los principales argumentos que señalan la pertinencia de abordar dicho tema, tanto a nivel teórico y académico, como profesional, institucional y social.

La juventud como categoría de análisis que designa al conjunto social que no logra ser ubicado ni en la niñez ni en la adultez, es de reciente data. Rossana Reguillo en su texto *Emerger de las Culturas Juveniles* (2000) coloca que este término es propio de la postguerra y surge en el contexto anglosajón durante un proceso de nuevo ordenamiento social, donde se presentan las condiciones sociales, políticas, culturales y económicas necesarias para comenzar a pensar a tal población como sujeto social.

A partir de ahí, diferentes narrativas se han construido para pensar la juventud, donde dos concepciones han sido preponderantes. Primero, una concepción biologicista, que asocia la juventud con aspectos físicos y etarios, donde si bien la edad es un referente importante, se ha generado un análisis simplista al condensar la juventud a tal aspecto. En segundo lugar, se ubica la concepción de moratoria social donde se piensa la juventud como un periodo de tránsito y preparación hacia la edad adulta, considerando la adultez como meta del ciclo de vida. Según Reguillo (2000), bajo dicha concepción se ha valorado a la juventud por lo que deja de ser, por lo que podría llegar a ser y no por lo que realmente es.

Sin embargo, pareciera evidente hoy, tal como lo señalan autores referentes del enfoque de juventudes¹, que la juventud es una categoría que hace referencia a un grupo poblacional diverso, complejo, dinámico, denso y contradictorio. De esta forma, la juventud se constituye por sujetos que experimentan modos particulares de participar del mundo social, esto desde diferentes y

¹ Al respecto se puede mencionar autores como Mario Margulis, Klaudio Duarte, Rossana Reguillo y Maritza Urteaga.

desiguales campos de acción. Por tanto, las definiciones estáticas, reduccionistas, homogeneizantes y esencialistas de las juventudes resultan inútiles e insuficientes.

Ante esta tendencia, es necesario apostar por nuevas formas de percibir y valorar a las juventudes, en las cuales se logre hacer ruptura con aquellas comprensiones dicotómicas que la asocian a la rebeldía, subversión y violencia o, por el contrario, a la inocencia, nobleza e inmadurez (Reguillo, 2000).

Por tanto, esta investigación se centra en el estudio del sujeto juvenil en su complejidad histórica y social, en el marco de condiciones macroestructurales que diversifican y complejizan su vivencia. En contra de los lugares comunes y las ideas estáticas en torno a la juventud, esta investigación pretende abordar la vivencia juvenil desde un particular contexto de pobreza, así como también, desde una mirada específica otorgada por el ejercicio de prácticas artísticas.

En este sentido, cabe acotar desde este punto, que la delimitación temática no se da en función de una práctica artística en específico, sino que se parte del arte como categoría general en donde se incluyen diversos tipos de prácticas presentes en la realidad factual a analizar. Entonces, partiendo de la diversidad y multiplicidad de formas en las que se ejerce la práctica artística, se busca identificar elementos en común que permitan trazar líneas de análisis sobre la vinculación de la experiencia artística con la vida cotidiana de jóvenes que enfrentan importantes situaciones de pobreza, estigmatización y exclusión.

El abordaje investigativo integral de categorías como arte, juventud y pobreza resulta pertinente y necesario en el contexto social contemporáneo, en donde se ha configurado un complejo escenario para las juventudes. Las profundas transformaciones económicas, la crisis de las instituciones socializadoras tradicionales, el agotamiento de la ilusión de movilidad social basada en la educación y las constantes tensiones propias de una realidad globalizada, generan para las personas jóvenes un complejo panorama de incertidumbre, angustia y vulnerabilidad social.

Así, la complejidad de la vivencia de lo juvenil requiere de mantenerse en estudio constante. Con especial énfasis, es importante examinar las realidades de aquellos sectores más vulnerables y empobrecidos, ya que son estos sectores, asociados a las condiciones de género, etnia y raza, quienes enfrentan de forma más recrudescida, los efectos de la violencia y la desigualdad en una sociedad organizada bajo estructuras adultocéntricas, patriarcales y capitalistas.

Lo anterior debe asociarse a que con frecuencia los estudios sobre personas jóvenes se han enfocado en temáticas como educación, empleabilidad, criminalidad, vivienda o sexualidad. De esta forma, se ha dejado de lado el abordaje de aspectos relacionados a sus manifestaciones culturales, artísticas y estéticas, sus expresiones contemporáneas de accionar y habitar los espacios sociales, así como, las formas de involucramiento político según sus propias formas de asociatividad.

Producto de lo anteriormente planteado, la presente investigación resulta académica y teóricamente importante, ya que, por una parte, se enfoca en el estudio de las juventudes desde sus particulares centros de interés, sus pasiones y sus espacios informales de producción creativa; y por otra, se sitúa desde un análisis estructural de las implicaciones de los sistemas económicos, políticos y culturales en la cotidianidad de las juventudes.

Además, se debe reconocer lo poco que se ha abordado la vinculación entre lo artístico y las condiciones sociales de poblaciones en condición de pobreza. En este sentido, es importante colocar en el campo del conocimiento académico que lo cultural, lo artístico y lo estético conforman un importante elemento de análisis de las y los sujetos. Así, las prácticas artísticas pueden ser entendidas como fenómenos sociales, en donde se condensan y expresan las tensiones y contradicciones de la complejidad social.

Específicamente, para el Trabajo Social, dichos aspectos resultan esenciales, ya que el inclinarse por el estudio de lo artístico, lo cultural, lo cotidiano y lo subjetivo, representa un campo sumamente rico de análisis del sujeto social y, por ende, de las personas usuarias de los servicios en donde la profesión se inserta laboralmente. Además, como profesión históricamente asociada al abordaje de la pobreza, es importante el reconocimiento de que, si bien la pobreza representa la carencia de condiciones materiales, no así significa la ausencia o privación de la experiencia estética, artística o cultural. Esto como tal, constituye un importante espacio de estudio necesario de explorar.

Así mismo, el generar otras miradas sobre poblaciones sistemáticamente excluidas e históricamente estigmatizadas, contribuye a visibilizar, reflexionar y posicionar en el espacio académico, profesional y social realidades poco conocidas pero existentes, con lo que se favorece a procesos de transformación social y a la defensa y reivindicación de derechos.

De igual forma, el incursionar en estos campos temáticos, permite abrir nuevos espacios de reflexión en torno al quehacer profesional; posibilita la producción de conocimientos que colocan una visión social de lo artístico; así como también, permite dar acercamientos a nuevos espacios de acción profesional no tradicionales, donde la perspectiva del Trabajo Social llega a ser valiosa.

No debe dejarse de lado que, indirectamente, en esta investigación se busca brindar aportes que puedan ser relevantes para la conformación y ejecución de políticas públicas, o bien, de programas y proyectos sociales de tipo cultural, artístico o juvenil, en los cuales se busque generar acercamientos e impactos en las realidades y problemáticas de los conjuntos juveniles.

Finalmente, se busca colocar en el campo de la realidad social una mirada no adultocéntrica ni estigmatizadora de los conjuntos juveniles, mucho menos de los que se encuentran en condición de pobreza; para que, de esta forma, se lleguen a reconocer sus capacidades, dignificar sus vidas e historias y visibilizar sus formas de accionamiento en lo cotidiano. Así, en consecuencia, quizás se puedan tejer nuevas formas de relacionamiento más sensibles y empáticas ante dichas poblaciones.

1.2. Estado de la cuestión

Este apartado corresponde a la síntesis obtenida del proceso de recuperación, revisión y análisis sistemático de la producción de conocimiento académico generado en torno al tema de interés investigativo, denominado como “Prácticas artísticas de jóvenes en contextos de pobreza”.

Mediante este ejercicio es posible dar cuenta del panorama general de información producida alrededor de dicho campo temático. Así, es posible abstraer los principales hallazgos, tendencias, encuentros, disidencias, contrariedades y vacíos existentes en torno al tema, a fin de extraer información que posibilite la construcción consciente y pertinente del propio objeto de estudio y su problematización.

El proceso correspondió, primeramente, a la identificación de los intereses investigativos mediante la revisión del objeto, problema y objetivos de estudio; para seguidamente, explorar las tendencias en la fundamentación teórica y metodológica; y, por último, reconocer los hallazgos, conclusiones y recomendaciones, con las cuales se delinearán posibles rutas investigativas.

En este caso particular se revisaron de forma estratégica 27 investigaciones, las cuales incluyen trabajos finales de graduación de grado y posgrado. Para ello se recurrió a la búsqueda en bibliotecas, repositorios y bases de datos de importantes centros de producción académica tanto a nivel nacional como latinoamericano. La selección de dichas investigaciones deviene de su afinidad temática, bajo descriptores de búsqueda pre-establecidos tales como: «juventud», «juventudes», «jóvenes», «juvenil», «cultura», «arte», «participación», «organizaciones», «pobreza», «desigualdad» y «exclusión».

El principal criterio de inclusión para la revisión de la fuente consistió en su vinculación con la temática de juventud. Sin embargo, ya en la exploración preliminar por las bases de datos y bibliotecas, se devela que las investigaciones sobre juventud se enmarcan principalmente en temáticas de sexualidad y salud reproductiva, así como tópicos de empleabilidad, educación, delincuencia y consumo de drogas, en otras palabras, de las problemáticas de la juventud o de la juventud como problemática. El caso de la Escuela de Trabajo Social sede Rodrigo Facio no es distinto, se ubican únicamente 8 investigaciones sobre juventud de las cuales 5 abordan el tema de población penal juvenil.

Finalmente, se seleccionan investigaciones que abordan la juventud desde la vivencia de la pobreza o bien desde sus prácticas culturales y organizativas. Así, se obtienen 14 investigaciones nacionales y 13 investigaciones de origen latinoamericano, estas de países tales como Perú (2), Argentina (4), Chile (1), El Salvador (2) y México (4). Así mismo, se recopilan 21 estudios para el grado de Licenciatura y 6 para optar por un postgrado de maestría o doctorado.

En el caso de los estudios de grado, la generalidad consistió en que provinieran del área de las Ciencias Sociales, exceptuando únicamente una investigación de la carrera de Arquitectura. Entre las disciplinas que han abordado el tema a nivel nacional se encuentran Psicología (3), Sociología (2), Comunicación Colectiva (1), Antropología (1) y Trabajo Social (5). Por su parte en el contexto latinoamericano, se encuentran Sociología (2), Trabajo Social (5) y Antropología (1). Los estudios de posgrado, se vinculan a especializaciones en temas como diseño y gestión de programas sociales, desarrollo humano, métodos y técnicas de investigación, Ciencias Sociales y Antropología.

La delimitación temporal se da orgánicamente ya que los estudios ubicados no son de larga data, el más antiguo se ubica a inicios del siglo XXI y toman mayor presencia conforme avanzan los años, de forma que para el 2010 en adelante se ubican la mayor cantidad de producciones.

1.2.1. Primeros intereses: finalidades investigativas

Dada la poca producción académica especializada en el tema en cuestión y la necesidad de ampliar la exploración a temáticas circundantes, es que se reconocen tres áreas temáticas importantes en las cuales se inscriben las investigaciones precedentes. Esto corresponde al ejercicio de establecer puntos de encuentro en el marco de la diversidad de investigaciones seleccionadas, así como de agrupar y generar categorías abstractas en torno a los elementos centrales.

Dichas categorías consisten en *1. Organizaciones Juveniles* *2. Juventudes en contextos de pobreza* y *3. Culturas Juveniles*. Cabe hacer la advertencia de que tales categorías no son puras en sí mismas, ya que en realidad la complejidad de los objetos de estudio hace que los límites entre categorías sean difusos, esto debido a las imbricaciones y entramados del abordaje de un objeto de estudio como la juventud. Así, por ejemplo, como se verá más adelante, hay investigaciones sobre

culturas juveniles que están claramente marcadas por una condición de clase y vivencia de la pobreza.

- Organizaciones Juveniles: Esta categoría contiene la mayor cantidad de producciones académicas con un total de 14 estudios, en donde se encuentran Vargas (2010), Nardone (2011), Álvarez y Belmar (2011), Muñoz (2011), Nardone (2012), Vega (2013), Gisela (2013), Garza y Ortez (2014), García (2015), Saravia (2015), Domínguez, García y Molina (2015), Varela (2015), Cortés (2016) y Omaña (2016).

Se logra identificar la preponderancia al estudio de organizaciones juveniles de tipo cultural (10), además de experiencias de organizaciones políticas comunitarias (4). Sobre estas se exploran elementos asociados a la participación tales como: los factores que limitan o promueven la participación (Domínguez, García y Molina, 2015; Omaña, 2015); niveles y manifestaciones de incidencia política (Muñoz, 2011; Garza y Ortez, 2014); motivaciones y subjetividades asociadas a la organización (Nardone, 2011; Álvarez y Belmar, 2011; Nardone 2012, Vega, 2013; García, 2015; Saravia, 2015 y Cortés, 2016); y procesos de trabajo con organizaciones culturales (Gisela, 2013; García, 2015).

Un elemento común relevante a distinguir en estas investigaciones, consiste en que, si bien hay importante producción en torno a organizaciones culturales, estas consisten en organizaciones comunales de las cuales las y los jóvenes son usuarios de servicios. Entonces, es posible afirmar que las investigaciones enfocadas en el análisis de agrupaciones de tipo cultural, se encauzan en el estudio de la instrumentalización de la experiencia artística y cultural en aras de generar procesos de transformación o intervención social (Vega, 2013; Gisela, 2013; García, 2015; Saravia, 2015 y Cortés, 2016), donde predomina el interés por el abordaje de las formas, expresiones y características de la participación juvenil en dichos servicios, proyectos u organizaciones.

- Juventudes en contextos de pobreza: Esta serie de investigaciones se caracterizan por abordar distintos aspectos de la vivencia de la juventud en contextos urbanos de pobreza. Entre ellas se ubican los estudios de Leandro (2002), Fernández (2007), Montealegre y Carpio (2011), Beirute (2012), Ramírez (2015), Hernández (2017).

Estas investigaciones tienen diferentes puntos de enfoque ante el fenómeno, de forma que particularizan la vivencia de la pobreza por parte de jóvenes según temas como: la identidad nacional entre clases sociales (Leandro, 2002); el reconocimiento de las necesidades educativas de los niños y niñas con talento artístico (Fernández, 2007); los programas y mecanismos institucionales para el acceso a oportunidades y el ejercicio de derechos (Montealegre y Carpio, 2011); las aspiraciones y expectativas a futuro, el papel del capital cultural y social en condiciones de exclusión social y la relación de ésta con las prácticas de violencia y consumismo (Beirute, 2012; Ramírez, 2015; Hernández, 2017).

- Culturas Juveniles: Esta categoría contempla aquellas investigaciones que estudian a la juventud desde agrupaciones informales, colectivos urbanos o conjuntos de sentido donde predominan aspectos identitarios. Por una parte, se encuentran los estudios de Calvo, Letendre y Zúñiga (2003), Víquez (2006) y Loayza (2009); quienes analizan agrupaciones juveniles vinculadas a la clandestinidad, tales como pandillas y barras de fútbol. Las cuales, usualmente, se han asociado a imaginarios de violencia y delictividad.

Por otra parte, están las investigaciones de Carballo (2001), Fuentes (2004), Sánchez (2014) y Álvarez y Obando (2015); donde se estudian culturas juveniles desde prácticas específicas asociadas a gustos musicales, así como las agrupaciones juveniles conformadas a partir de estos. Así, respectivamente, se estudian las interacciones de jóvenes que escuchan ska y reggae, el movimiento grunge, las identidades del movimiento sikuris (música andina) y la gestión cultural de “chivos” de ska.

Resultan importantes dichas investigaciones, ya que colocan la experiencia juvenil desde otra perspectiva. En estas, la persona joven se conforma y se adscribe a grupos de sentido en donde genera todo un universo simbólico propio y donde tiene un papel activo en la producción de sentidos. Sin embargo, como es posible observar, ha sido recurrente el análisis de culturas juveniles en función de las adscripciones musicales y las prácticas sociales que estas conllevan.

1.2.2. Fundamentos teóricos y metodológicos

Corresponde en este apartado exponer los principales marcos teóricos y metodológicos presentes en las investigaciones exploradas. A pesar de la diversidad de posicionamientos y

fundamentaciones teóricas es posible abstraer claras tendencias en las formas de dar explicación a los respectivos objetos de estudio.

Las investigaciones seleccionadas se distinguen en primer lugar por tener similitudes en cuanto a sus objetos de estudio, los cuales rondan la exploración de la vivencia de la juventud desde particulares fenómenos socio-históricos. Por lo tanto, un primer elemento que caracteriza a dichas aproximaciones teóricas consiste en que estas proponen marcos explicativos y métodos de acercamiento al objeto que buscan comprender las vivencias, significaciones, percepciones, subjetividades, comprensiones de mundo y de la propia realidad de las y los sujetos.

Por tanto, fue común encontrar líneas teóricas propias de diversas corrientes de pensamiento tales como el interaccionismo simbólico presente en investigaciones de Carballo (2001), Laoyza (2009) y Varela (2015), en donde se recurre al análisis de los procesos de interacción social y su significado desde autores como George H. Mead, Erving Goffman, Alfred Shütz y Anthony Giddens. Aún dentro del paradigma interpretativo, Garza y Ortez (2014) y Saravia (2015) retoman los aportes de la sociología fenomenológica a partir de Berger y Luckmann, para explorar la relación entre sujeto-realidad y la construcción social de la misma.

En esta línea, múltiples investigaciones plantean como método la hermenéutica interpretativa (Carballo, 2001; Gisela, 2013; Cortez, 2015; Varela, 2015) la cual es caracterizada por retomar las vivencias y experiencias del sujeto para la reconstrucción de la realidad (Gisela, 2015) y lograr proveer “interpretaciones interpretadas” en función de la construcción colectiva de significados y conocimientos (Varela, 2015).

Por otra parte, un número importantes de investigaciones son reiterativas en abordajes desde el modelo sociológico de Pierre Bourdieu conocido como el “constructivismo estructuralista”. Así, investigaciones como Nardone (2011), Beirute (2012), Garza y Ortez, (2014), Sánchez (2014), García (2015), Ramírez (2015) y Vega (2015), retoman los conceptos de capital social, capital cultural, habitus, campo y agentes sociales, para comprender la relación entre la estructura y la construcción social de la realidad por parte de las y los individuos.

Otros autores se colocan en las discusiones de otras disciplinas sociales tales como la psicología con autores como Moscovici y Martín Baró, para el estudio, respectivamente, de las

representaciones sociales y la construcción de la identidad respectivamente (Carballo, 2001; Leandro, 2002; Garza y Ortez, 2014; Omaña, 2015).

Por otra parte, estudios que buscan realizar aproximaciones críticas de los fenómenos vinculados a la globalización y su impacto en la juventud, recurren tendencialmente a postulados de la teoría de la dependencia con autores como Hinkelammert (Leandro, 2002) o bien a la teoría de las culturas urbanas y culturas híbridas de García Canclini (Carballo, 2001; Sánchez 2014; Leandro 2002; Hernández, 2017).

En el marco de los denominados estudios culturales, el segmento de investigaciones asociadas a las organizaciones juveniles de tipo cultural o bien de las culturas juveniles, coinciden en colocar una comprensión interpretativista de la cultura. Para ello, Sánchez (2014), García (2015), Omaña (2015), Cortés (2016), Saravia (2015) retoman la categoría cultura desde la corriente simbólica propuesta por Clifford Geertz, donde se plantea a la cultura como sistema de significados que dan sentido a la vida y las acciones de las y los individuos. En línea con este autor, propone García (2015) que lo cultural radica en la significación que le dan los individuos a su experiencia y al cúmulo de elementos que conforman su cultura, tanto artefactos materiales como prácticas cotidianas intangibles.

Resulta evidente que autores como Dina Krauskopf, Mario Margullis, Marcelo Urresti, Rossana Reguillo y Klaudio Duarte, son quienes se han posicionado como especialistas en lo concerniente a estudios de la juventud. Dichos autores, desde una lectura latinoamericana, han posicionado que enfoques parciales no son suficientes para el abordaje teórico de una población transversalizada por múltiples aspectos de la realidad. Apelan entonces, a la comprensión de la pluralidad de experiencias que engloban el diverso mundo de lo juvenil.

Dichos postulados son propios de las corrientes teóricas devenidas con el final del siglo XX y el comienzo del siglo XXI, en donde se cuestionan las grandes categorías homogéneas y uniformes utilizadas para determinar conglomerados sociales. De tal forma, se comprende que no existe un tipo único de juventud, ni una serie de experiencias exclusivas a vivir.

Además, se identifican una serie de categorías recurrentes para el estudio de la pobreza en la experiencia juvenil. Así, se ubican conceptos tales como: sectores populares (Carballo, 2001;

Gisela, 2013), riesgo urbano (Saravia, 2015), clandestinidad (Loayza, 2009), exclusión social (Beirute 2012; Ramirez, 2015; Hernandez, 2017) y violencia (Calvo, Letendre y Zúñiga, 2003; Loayza, 2009; Saravia, 2015; Ramirez 2015; Cortés, 2016).

Ahora bien, en cuanto a aspectos metodológicos, tiene preponderancia la investigación cualitativa, consecuente a las intencionalidades investigativas de exploración de subjetividades anteriormente mencionadas. No obstante, cinco investigaciones se plantean desde un tipo de estudio mixto (Vargas, 2010, Garza y Ortez, 2014; Omaña, 2015; Domínguez, García y Molina, 2015; Hernández, 2017), en donde principalmente se recurre a la encuesta para recolectar información de tipo cuantitativo y posteriormente profundizar en los resultados mediante técnicas cualitativas de obtención de datos.

Los estudios cualitativos recurren al uso de las clásicas técnicas proporcionadas por este enfoque tales como: observación participante y no participante, grupo focal, entrevistas estructuradas, semiestructuradas y a profundidad. Algunas investigaciones acompañaron estas técnicas con la revisión bibliográfica (Montealegre y Carpio, 201; Nardone, 2012; Gisela, 2013; Sánchez, 2014; Álvarez y Obando, 2015; Omaña, 2016); y de forma particular, Leandro (2015) utiliza el ensayo para abordar la percepción sobre la identidad nacional en estudiantes de secundaria, Nardone (2012) recurre a la fotografía como técnica investigativa y Loayza (2009) y Sánchez (2014) implementan la historia de vida en sus estudios.

1.2.3. Principales resultados

Los resultados, conclusiones y recomendaciones obtenidas de los procesos investigativos expuestos a análisis, revelan, en su conjunto, importantes hallazgos en torno al sujeto juvenil. Estos hallazgos aportan elementos claves para la configuración del presente objeto de estudio.

En primer lugar, investigaciones como Calvo, Letendre y Zúñiga (2003), Beirute (2012), Vega (2013), Ramírez (2015) y Cortés (2016) coinciden en colocar que la vivencia' de la pobreza por parte de la población joven se caracteriza por condiciones de vida marcadas por el desempleo, el trabajo informal, la deserción escolar, relaciones familiares conflictivas, situaciones de violencia dentro y fuera del grupo familiar, estigmatización social, micromercados de comercio de drogas,

delictividad, maternidades y paternidades jóvenes, así como también, por la falta de espacios de recreación, equipamiento urbano y acceso a servicios públicos en sus espacios comunales.

Beirute (2012) y Ramírez (2015), enfatizan en que este tipo de carencias y restricciones marcan la vivencia subjetiva de las personas, de modo que la pobreza condiciona el tipo de imaginarios, proyecciones, aspiraciones y expectativas que se tienen sobre el futuro y las condiciones de vida. Así mismo, Calvo, Letendre y Zúñiga (2003), Loayza (2009), Álvarez y Belmar (2011), Ramírez (2015) y Hernández (2017), colocan que una importante problemática juvenil recae en el estigma construido socialmente para esta población, la cual se da tanto a nivel interno de sus espacios comunales como en lo externo.

Lo anterior, aunado a la violencia estructural, posibilita que se configuren formas tanto objetivas y subjetivas de mantener un status quo desigual. Sobre esto, son múltiples las investigaciones que concluyen en torno a que, en el marco de un sistema económico capitalista en su fase neoliberal, el consumo de bienes y servicios se ha tornado en un filtro simbólico de pertenencia social.

En este entonces, la vivencia de situaciones de pobreza en personas jóvenes puede conllevar a posibles sentimientos de frustración, esto debido a las impotencias y restricciones que les coloca la condición de clase. Dicha situación, eventualmente y no de forma generalizada, facilita la vinculación con situaciones de violencia y organizaciones delictivas (Leandro, 2002; Álvarez y Belmar, 2011; Cortés, 2016; Hernández, 2017).

Un elemento clave reiterativo en la mayoría de investigaciones, consiste en la importancia que adquiere el grupo de pares para las y los jóvenes. Esto hace referencia tanto a aquellas investigaciones enfocadas en organizaciones juveniles (culturales y comunitarias) como para las que su foco se centra en el estudio de culturas juveniles (reggae, ska, grunge) o bien grupos transgresores o clandestinos como pandillas y barras de fútbol.

Los argumentos giran en torno a que, en muchos de los casos, los núcleos familiares no logran satisfacer las necesidades emocionales y afectivas de las y los jóvenes. De esta forma, las organizaciones y grupos de pares se configuran como espacios de contención y escucha con otros quienes atraviesan situaciones similares. En otros casos, dichos grupos se convierten en una de las

únicas alternativas de inserción social, así como también, se torna en una especie de “refugio” donde no se emiten juicios por las distintas prácticas realizadas, algunas vinculadas a la ilegalidad como puede ser el consumo de drogas.

En este sentido, resulta también importante colocar que estudios como los de Carballo (2001), Álvarez y Belmar (2011), Domínguez, García y Molina (2015) y Hernández (2017) plantean el desgaste actual de las tradicionales formas de participación y la apatía por parte de la juventud de formar parte de ellas, por lo que la conformación de los propios grupos de sentido resulta fundamental. Así, Muñoz (2011) y Álvarez y Obando (2015) coinciden proponiendo que las organizaciones juveniles se caracterizan por su surgimiento a raíz de ideas e iniciativas de personas, resistencia a estructuras formales de participación, negativa a nombrar liderazgos, búsqueda de horizontalidad, autogestión financiera, flexibilidad y el desarrollo de metodologías propias.

Ahora bien, en cuanto al interés particular de esta investigación, resulta relevante el hallazgo generalizado encontrado en las investigaciones de Carballo (2001), Muñoz (2011), Vega (2013), Gisela (2013), Sánchez (2014), García (2015), Saravia (2015), Álvarez y Obando (2015); quienes plantean que hay un vínculo importante entre la experiencia cotidiana y las formas de participación de jóvenes en sus respectivos grupos sociales. En este sentido, hay un componente vivencial que tiene lugar en la cotidianeidad que es interpelado, construido y reconstruido en las interacciones con otros.

Sobre este punto se ubican dos tendencias, en primer lugar, las investigaciones asociadas a organizaciones culturales que recurren al arte como herramienta de intervención social, plantean que en actividades de este tipo se propicia, en las y los jóvenes, la reflexión crítica de su contexto y de sí mismos y mismas. Esto ocurre, según las investigaciones, gracias a que en la experiencia creativa y colectiva se generan conocimientos y afectos que reconfiguran y dinamizan los procesos de subjetivación, esto mediante la construcción de nuevos significados y procesos simbólicos (Vega, 2013; Gisela, 2013; Sánchez, 2014; García, 2015, Saravia, 2015; Álvarez y Obando 2015; Ramírez, 2015).

Así mismo, estas investigaciones colocan que en los procesos de trabajo artístico se fomentó el trabajo grupal, el sentido de colectividad, la participación activa, el desarrollo creativo y la conformación de redes. A nivel personal, refieren a que se posibilitó el reconocimiento de capacidades, el sentido de pertenencia, la conformación de lazos de solidaridad y construcción de formas alternativas de interacción entre pares.

En contraste, la segunda tendencia identificada, constituida por las investigaciones que abordan culturas juveniles desde la pertenencia a grupos de sentido construidos a partir de preferencias musicales (grunge, ska, reggae), posicionan que, si bien en estos grupos surge la conformación de universos simbólicos particulares, estos no representan necesariamente agrupaciones críticas de su realidad en todos los sentidos.

Revelaron los estudios, que la juventud no es reaccionaria en sí misma, ya que en sus prácticas muchas veces se reproducen discursos hegemónicos. Si bien pueden contar con posiciones contrahegemónicas en algunos ámbitos, especialmente en oposición a figuras de autoridad, aspectos como el género, la etnia, la nacionalidad, la condición de clase y el mismo adultocentrismo no siempre son cuestionados (Carballo, 2001; Fuentes, 2004; Viquez, 2006; Muñoz, 2011).

Finalmente, es importante colocar que autoras como Vega (2013), García (2015) y Saravia (2015) afirman que, en el marco de la complejidad social en las que se ubican las vivencias juveniles, las condiciones materiales de vida de las y los sujetos son una limitante de las apuestas políticas que se contienen en sus procesos artísticos orientados a la intervención social. De tal forma que, si bien estos contribuyen en la reflexión y apropiación subjetiva de la propia realidad, no garantizan transformaciones en el plano material, puesto que su realidad se ve interpelada por una serie mucho más compleja de elementos estructurales.

1.2.4. Consideraciones finales

La revisión documental del conjunto de investigaciones previas vinculadas al interés particular de estudio, revelan, primeramente, que las investigaciones sobre juventud se han dinamizado en la última década; así, se ha innovado en la construcción de nuevos objetos y enfoques de estudio.

Cabe aclarar que, si bien se recuperan múltiples investigaciones desde el Trabajo Social, estas tienen la condición de pertenecer a universidades internacionales o de ser realizadas por el estudiantado de la Sede de Occidente. De tal forma que, se ubica un vacío importante en la producción de conocimiento académico sobre juventudes y estudios culturales a nivel de Escuela de Trabajo Social, Sede Rodrigo Facio. Ante esto, se presenta la necesidad de avanzar en el abordaje de las condiciones juveniles contemporáneas desde una mirada que va más allá de las situaciones delictivas.

Las recomendaciones generadas por autoras desde y para el Trabajo Social en particular, manifiestan la necesidad de que la profesión se incorpore en discusiones que enfatizan la relación Trabajo Social-Cultura, como elemento activo del ejercicio de derechos y como mecanismo potencializador de capacidades individuales y colectivas. Se apela a la importancia de que la profesión tenga apertura, desde campos políticos y académicos, para el sustento, promoción y análisis de iniciativas que apunten hacia el trabajo cultural como un instrumento de intervención de problemáticas sociales; contribuyendo así, a la conformación de nuevas formas y espacios para el quehacer profesional (Carballo, 2001; Fernández, 2007, Vega, 2013; García, 2015).

Por otra parte, García (2015) y Fernández (2007) posicionan al trabajo cultural y artístico no solo como espacio de intervención profesional, sino también como ámbito de investigación académica, cuyo desarrollo propicia conocimiento relevante en torno a los espacios de acción cotidiana de las y los sujetos, constituido por diversidad de elementos en donde los universos simbólicos no deben ser ignorados. Carballo (2001), refiere a la importancia de analizar distintas manifestaciones de arte juvenil urbano y de la reflexión constante sobre los estereotipos que como profesionales se manejan en torno a las juventudes.

A manera de conclusión del apartado sobre antecedentes investigativos, se constata la validez, importancia y pertinencia de abogar por la investigación de objetos de estudio que posicionen discusiones en torno a la población juvenil; especialmente sobre aquellos sectores mediados por condiciones de pobreza. En el escenario contemporáneo, de rápidas transformaciones en los procesos sociales, se plantea el reto de la constante reflexión crítica en torno a estas poblaciones mayoritariamente desfavorecidas por el sistema capitalista y demás estructuras de organización social.

Además, resulta necesario tomar en cuenta la lucha y recomendaciones emprendidas por sectores del gremio en cuanto a posicionar la importancia de los estudios e intervenciones desde lo cultural, ampliando el esquema con el que se comprende la profesión, discutiendo en torno a temáticas alternativas y posicionando nuevas formas de abordar la población juvenil.

1.3. Delimitación del objeto y del problema de investigación

Este apartado expone los planteamientos que delimitan el objeto y problema investigativo, los cuales devienen de los hallazgos obtenidos mediante el análisis de la producción académica previamente realizada vinculada al tema de interés. Precisamente, es a raíz del Estado de la Cuestión que se encuentran y reconocen importantes argumentos que le otorgan mayor relevancia a la realización de una investigación de este tipo.

En primer lugar, fue evidente la presencia en Latinoamérica del estudio de la relación juventud-pobreza-cultura; sin embargo, esta se ha caracterizado por enfocarse en organizaciones que recurren al arte como herramienta de intervención social en contextos de exclusión y vulnerabilidad. En segundo lugar, la producción académica nacional resultó ser escasa y, sobre las investigaciones efectivamente registradas, se reconoce el interés predominante del estudio de prácticas culturales juveniles asociadas, específicamente, a la identificación con géneros musicales.

Surge de esta manera un espacio importante y potencial de abordaje investigativo, el cual se vincula al desconocimiento sobre conjuntos juveniles que, sin adscribirse a una denominada “tribu urbana” y sin ser usuarios de programas y proyectos institucionales de tipo sociocultural, construyen, realizan y autogestionan diversos tipos de prácticas artísticas y culturales, desde y en sus propios contextos comunitarios marcados por situaciones de pobreza y exclusión.

De esta manera, se configura un objeto de investigación sustentado en el análisis integral de cuatro aspectos factuales, los cuales se constituyen como: 1) el sujeto, 2) la forma de producción de la práctica artística, 3) la autogestión de dicha práctica y 4) el entorno en donde se realiza.

Así, el primero refiere a que se establece el estudio con personas jóvenes que, específicamente, se vinculan a prácticas artísticas. El segundo, consiste en que, precisamente, dichas prácticas son producidas por las y los jóvenes, es decir, que su vínculo con el arte se da desde la producción y no desde el consumo. El tercer aspecto incluye que, además de ser producidas, son autogestionadas; esto significa que se ejercen desde la voluntad y la autonomía de gestión, de forma que no se inscriben o dependen de instituciones o proyectos de intervención social. Por último, el cuarto aspecto, se enfoca a que todo lo anterior se circunscribe a un contexto

de pobreza en donde surgen, se desarrollan y tienen lugar tanto las prácticas artísticas como la vida cotidiana de las juventudes implicadas.

La comprensión de estas complejas dinámicas que se entretajan entre el ser joven, la experiencia artística ejercida desde un lugar de autonomía y autogestión, así como la vivencia cotidiana de la pobreza y la exclusión; dan sustento a la enunciación del siguiente objeto de investigación:

La experiencia artística autogestionada de jóvenes en contextos de pobreza.

Para el abordaje de este objeto, la investigación se debe preguntar por las condiciones de vida particulares de las personas jóvenes, sobre las características que adquieren las prácticas artísticas en medio de condiciones de pobreza, las posibilidades y retos de la autogestión artística, así como por las implicaciones y significados del ejercicio de este tipo de prácticas en la vida cotidiana de sujetos juveniles en entornos empobrecidos.

Es importante aclarar que no es intención de este estudio enfocarse en una expresión artística en específico. Lo que se busca es comprender las generalidades que propician este tipo de experiencias, a pesar de sus diversas formas de expresión, en medio de tales contextos; por ello es que, el objeto de estudio se enuncia desde la experiencia artística en general.

La relevancia de colocar tal objeto de investigación, consiste en posicionarse desde un lugar de cuestionamiento de aquello que se ha asumido como “la cultura”, “el arte” y “lo estético”, ya que desde la tendencialidad de la opinión popular e incluso desde sectores hegemónicos del gremio artístico, se ha considerado que “El Arte” se encuentra exclusivamente en espacios como grandes teatros, museos, galerías y academias. De esta manera, históricamente, se ha negado o subvalorado otras de las formas en las que el fenómeno artístico se ha expresado desde diversos espacios, sectores y sujetos.

En este sentido, tanto las producciones artísticas provenientes de sectores urbanos y rurales empobrecidos, así como, las de otros grupos sociales marginalizados, han sido excluidas de las comprensiones hegemónicas del fenómeno artístico; de forma que suelen ser relegadas a los lugares considerados “inferiores” de la “cultura popular” o del “folklor”.

De tal manera, no se suele reconocer en este tipo de expresiones culturales los potentes mundos simbólicos que constituyen, la importancia que adquieren para las personas que las producen, participan y consumen, así como también, su posible condición como símbolos de resistencia social y de cuestionamiento ante los sistemas de poder y desigualdad que se vivencian en lo cotidiano; representando así prácticas y discursos importantes de reconocer, pensar, validar y visibilizar.

Lo anterior, además, adquiere relevancia ante el reconocimiento de que la capacidad humana de creación y de generación de experiencia estética, es decir, aquella dada por el conocimiento sensible, no excluye por condición de clase, raza o género. En este sentido, se considera que el estudio de la experiencia artística es, además, el estudio y la pregunta por el sujeto, sus comprensiones de mundo, su vivencia de lo cotidiano y su producción de subjetividades. Lo que además conlleva a ubicarse en el mundo de los sentidos y significados que las personas construyen y otorgan a dichas prácticas.

Propone López (2011), que el arte constituye una forma de análisis y acercamiento a la realidad; un modo intervenir y nombrar el mundo mediante palabras, símbolos y acciones propias; una manera de conocer la realidad no como algo ajeno sino como algo de lo que se es parte y donde la singularidad del ser determina, específicas e insustituibles, posiciones ante dicha realidad. Según refiere en sus palabras:

El proceso creador deja aparecer lo inusual y lo constante, lo diferente y lo común, lo extraño y lo igual, lo paradójico. Pone en juego la mente, la percepción, la experiencia y la emoción. En él concurren el pasado y el presente del creador, de la creadora, y se entrevé el futuro. Todo en un tiempo y un espacio suspendidos, donde todo, por fin, es posible, y nada, por fin definitivo. Por ello es espacio de libertad, y de singularidad. Por ello es espacio de posibilidad, de estructuración y apertura. El proceso artístico es un proceso reestructurador del yo, que está continuamente siendo reelaborado (p.24).

Así mismo, debe ser considerado que las manifestaciones artísticas y culturales son expresión de las reproducciones, contradicciones y disidencias de las y los sujetos sociales en sus campos cotidianos, son representaciones de las formas en las que las estructuras sociales son asumidas, resistidas, o bien, confrontadas. En ellas, además, se exponen nuevas formas en las que

los conjuntos juveniles asumen la participación social, la organización comunitaria y la incidencia política.

Ante dichos planteamientos, resulta fundamental que el Trabajo Social se aproxime a este tipo de discusiones y estudios. Esto debido a que, como profesión vinculada a la defensa y reivindicación de derechos de poblaciones marginalizadas y vulnerables, es necesario que se reconozcan las prácticas culturales y artísticas de dichas poblaciones, en las que se proponen formas propias de intervención e interacción social y en las cuales se presentan importantes potenciales reivindicativos para la transformación de las condiciones cotidianas y quizás, incluso, socioestructurales.

Bajo esta línea de planteamientos se problematiza el objeto de investigación, al preguntarse por ¿Cómo las prácticas artísticas autónomas y juveniles propias de contextos empobrecidos inciden en los escenarios comunitarios?, ¿Cómo repercuten en lo cotidiano?, ¿Qué significan para las poblaciones?, ¿Qué tipo de subjetividades generan?, ¿Qué discursos se proponen al respecto?, ¿Qué particularidades adquieren? Así, finalmente, se plantea como vía de reflexión orientadora y problema investigativo la siguiente pregunta:

¿Cómo el involucramiento en experiencias artísticas autogestionadas ha influenciado la apropiación de la realidad cotidiana de jóvenes residentes de La Carpio, San José²?

² La delimitación geográfica del objeto y de la interrogante de investigación está dada por una consideración metodológica sobre la cual se ahondará en el capítulo III referente a la Estrategia Metodológica.

1.4. Objetivos de investigación

A continuación, se plantean los objetivos con los cuales pretende dar respuesta al objeto y problema de investigación expuestos previamente, así como los posibles alcances investigativos.

- **Objetivo General**

Analizar la experiencia artística autogestionada de personas jóvenes residentes de La Carpio, en relación a las expresiones y significados en la vida cotidiana.

- **Objetivos Específicos**

1. Describir las particularidades de la condición juvenil, así como de sus prácticas artísticas autogestionadas en el espacio local de La Carpio.
2. Identificar los discursos de las personas jóvenes sobre la propia producción artística y su vínculo con la producción de subjetividad.
3. Comprender los vínculos entre la experiencia artística autogestionada de personas jóvenes residentes de La Carpio y sus formas de apropiación de la realidad cotidiana.

Capítulo II: Fundamentos teóricos

A continuación, se presentan las bases teóricas que sustentan la presente investigación. Con éstas se busca reflexionar sobre los elementos centrales que constituyen el objeto de estudio y establecer puntos de partida que nutren de contenido y análisis al resto de la investigación. Para ello, se han establecido las siguientes categorías que articulan la línea de análisis del objeto: a) arte b) pobreza c) juventud y d) vida cotidiana.

Además, a lo largo de los capítulos de análisis se profundiza en elementos teóricos específicos necesarios para el abordaje del objeto de estudio.

2.1. Aproximaciones a la comprensión del arte y la cultura popular

Existen algunos lugares comunes a los que se suele recurrir cuando se habla de arte. El discurso social que se tiene de este, le otorga características idealizadas de fenómeno idílico, maravilloso, casi mágico. Se propone al arte como una práctica elevada, asociada a una alta cultura y a creaciones de seres dotados de una virtud excepcional e inexplicable. Estas comprensiones no son azarosas, sino que representan lo que históricamente los discursos historiográficos hegemónicos han propuesto que ha sido y es el arte. Discursos que pareciera se han filtrado hasta la actualidad.

Es así que, para fundamentar teóricamente qué se comprende como arte para esta investigación, se requiere repasar las concepciones históricas sostenidas sobre este, para contrarrestarlo con una posición contemporánea y, sobre todo, vinculada a prácticas artísticas de sectores empobrecidos que usualmente no se han considerado dentro de los márgenes hegemónicos del arte.

Wladishlaw Tartarkiewicz (1997), repasa la historia del concepto y plantea que para la Historia Antigua y hasta la Edad Media³, el arte era algo muy distinto de lo que conocemos en la

³ Es importante advertir que los planteamientos de este autor representan las discusiones mayoritariamente aceptadas sobre la historia del concepto de arte, ya que a lo interno de una disciplina como lo es la Historia del Arte se sostienen discusiones al respecto. Además, se debe tener claro que lo que los discursos plantean que el arte es, no refiere, necesariamente, a lo que las prácticas artísticas de las distintas épocas eran en su totalidad, debido a que ciertos discursos se superponen a otros y la realidad es más compleja que lo que las abstracciones teóricas e históricas puedan proponer.

actualidad. Estas sociedades comprendían por arte el dominio de una destreza, es decir, el manejo de un saber técnico que se alcanzaba mediante el cumplimiento de reglas. Así, lo que se calificaba como arte incluía una serie de oficios diversos, en donde la pintura y la sastrería se podían considerar equivalentes. Las artes se dividían en liberales y vulgares, sobre las primeras se consideraba que requerían de un esfuerzo mental significativo tal como la gramática, la lógica y la aritmética. Las artes vulgares o también llamadas mecánicas, se caracterizaban por el esfuerzo físico que requerían, allí se ubicaban prácticas como la pintura y la escultura.

A partir del renacimiento, en el siglo XV, sucede un proceso de ruptura entre artes, ciencias y oficios, con lo que el término arte requiere reconfigurarse. En este periodo, el arte se desliga del halo de la Iglesia Católica en el cual estuvo supeditado durante la Edad Media; surgiendo así, la figura del artista como sujeto social con deseo de reconocimiento y encargado de la producción de belleza. Simultáneamente, la belleza comenzaba a considerarse un valor en sí mismo, entendida en ese entonces como armonía, equilibrio, proporción y perspectiva.

Los siguientes siglos se consideran momentos de transición al siglo XVIII, donde se acuña, definitivamente, el término de Bellas Artes, en estas se incluía a la pintura, escultura, música, poesía, danza, arquitectura y elocuencia. Surgen entonces, consecuentemente, teorías explicativas de las Bellas Artes y nace así la estética como rama de la filosofía encargada del conocimiento de lo sensible, de la belleza y del arte.

Se consideraba para esta época que lo que reunía en un solo concepto (Bellas Artes) a prácticas tan distintas, era la búsqueda de la belleza y la imitación de la realidad. De tal forma que el arte llega a ocupar un campo excepcional en el espacio de la vida social, ya que se distancia de lo cotidiano, lo útil y lo destinado al consumo de las masas. Así, su comprensión y disfrute queda asociado, de forma exclusiva, a los sectores de mayor poder político, social y económico de aquel entonces (Sachetti, 2009).

Para finales del siglo XIX, la estabilidad de las concepciones establecidas sobre el arte entra en controversia gracias a su imposibilidad de dar respuesta a las transformaciones del contexto social y sus impactos en la práctica artística. Ejemplo de ello, es la aparición de la fotografía, la cinematografía y el desarrollo tecnologías técnicas, industriales y utilitarias que cuestionaban aquella facilidad para determinar a los objetos que se consideraban obras de arte.

Los cánones estéticos oficiales también son cuestionados cuando las corrientes impresionistas y post-impresionistas dejan de preocuparse por la imitación realista de la realidad y se concentran en la percepción subjetiva de los fenómenos que representaban. Esto favorece el surgimiento, en el siglo XX, de las vanguardias artísticas; importantes ya que representan contraposición y transgresión de las nociones ortodoxas de Bellas Artes, al colocar la novedad como principio motor de sus creaciones y la búsqueda de diferentes formas de producción y representación artística.

La década de los setentas y ochentas conlleva, nuevamente, a rupturas a lo interno del mundo del arte. Las corrientes contemporáneas y posmodernas proponen nuevas consideraciones sobre el término. Danto (1999), menciona que este es un periodo de información desordenada y entropía estética en donde existe gran libertad para la creación. Así es que, la noción de la obra artística como serie limitada de objetos de consagración elevada y fácilmente identificables, pierde preponderancia y validez.

En las últimas décadas las propuestas artísticas han buscado salir de los lugares comunes establecidos por la institucionalidad, como lo son los museos, galerías y círculos de expertos. Esto con el fin de desplazarse y accionar en espacios no convencionales y con públicos diversos. La relación artista-obra-público, se reconstruye a partir de manifestaciones artísticas emergentes tal como el performance, la instalación y el video arte. Estas prácticas proponen formas alternativas de contacto e interacción en la obra no limitadas a la acción contemplativa del público.

Es así como, progresivamente, se ha desdibujado el estatus excepcional del arte con respecto al resto de manifestaciones de la vida social y cultural, tal como lo denominado arte primitivo, arte popular, objetos utilitarios y cultura de masas. La noción moderna de belleza y arte deja de ser una certeza y se desmorona en la diversidad de condiciones que toma la práctica artística en el contexto actual.

Para Sacchetti (2009), no es casual que en los últimos años se haya modificado la comprensión del arte, ya que esta ha sido una época de cuestionamiento constante a las certidumbres que dominaron durante la modernidad. Así, se comprende que el arte corresponde a un fenómeno históricamente situado y que está condicionado por un marco estructural de relaciones sociales de producción; y, por tanto, tal y como menciona Umberto Eco (1983), las definiciones de

arte son siempre históricas y se encuentran en relación profunda con un universo de valores culturales.

Considerando lo anterior, un acercamiento a la definición genérica del arte posiciona, primeramente, que el arte es una producción humana consciente, lo que significa que no es producto ni de la naturaleza, ni del azar (Tartarkiewicz, 1997). Además, el arte, como toda práctica inserta en la realidad social, se constituye de fenómenos complejos, variables y contradictorios; lo cual, más que una condición negativa sobre la imposibilidad de generar una definición estática, es un punto de partida sobre el reconocimiento de su diversidad (Eco, 1983). Por tanto, el arte es, y puede ser, muchas cosas diferentes y cumplir múltiples funciones dentro de la realidad social.

La multiplicidad de formas que adquiere la práctica artística hace que sus motivaciones, producciones y efectos sean sumamente diversos. Así, la obra puede buscar representar la realidad existente o bien construir lo no existente; puede estar intencionada a abordar el mundo interior y subjetivo del artista o bien reflejar, expresar o cuestionar su entorno. Por otra parte, desde la posición del receptor, la experiencia estética con una obra puede producir sensaciones que van desde lo placentero, a lo impresionante, lo provocativo, lo conflictivo e inclusive la total indiferencia (Tartarkiewicz, 1997).

Ahora bien, partiendo de que el arte es un fenómeno histórico y complejo de la realidad social, condicionado por relaciones estructurales de producción y por valores culturales; actualmente, existen ciertos elementos que se suelen asociar, efectivamente, a la práctica artística. Entre estos se puede mencionar a la creatividad, la singularidad y la expresión.

Si bien estos elementos pueden estar efectivamente vinculados al arte no se deben considerar en términos de esencias artísticas, ya que existen múltiples fenómenos de la vida social en donde la creatividad, la singularidad y la expresión también toman lugar. Lo que es importante considerar en este estudio, es cómo la práctica artística representa un lugar privilegiado para su desarrollo.

La creatividad, por su parte, se incorpora al lenguaje del mundo artístico a partir del siglo XIX, como derivación del término “creador” con el que se asociaba a los artistas. A partir del siglo XX se llega a comprender como la capacidad humana de creación de lo novedoso, en donde el uso de la mente toma mayor independencia de lo previamente creado y, por tanto, se da la

manifestación de la singularidad del ser (Tartarkiewicz, 1997). Así, el concepto de creatividad deja de ser exclusivo del arte y se adjudica a distintas actividades humanas como la ciencia, tecnología o la acción social. No obstante, la idea sobre el vínculo entre la creatividad y la manifestación de singularidades es importante, ya que la práctica artística constituye un espacio que potencia la expresión creativa y, por tanto, configura un campo privilegiado de producción y expresión de la singularidad subjetiva.

En cuanto al arte y la singularidad, autores como Hart y Negri (2004), proponen que el arte es trabajo vivo y como tal implica la invención constante de singularidad, esto mediante el uso de figuras, objetos, expresiones y signos en donde se plasma lo subjetivo y, por tanto, lo singular del individuo.

Plantean los autores que las obras no solo consisten en producciones de un artista, sino que se conciben en conjunto con la participación de otros y otras; ello le otorga un lugar fundamental a la colectividad dentro de la práctica artística. De forma que esta apuesta de los autores por la relación entre lo singular y colectivo, propone al arte como posibilidad de articulación de lo múltiple. Lo que en otras palabras significa que, al reconocerse en la práctica artística las distintas singularidades emergen y se revela lo común dentro de ellas, es decir, lo colectivo. En palabras de los autores:

En realidad, las singularidades se comunican, y pueden hacerlo gracias a lo común que comparten. Entre otras cosas tenemos un cuerpo con dos ojos, diez dedos en las manos y otros tantos en los pies. Compartimos la vida en este planeta, compartimos regímenes capitalistas de producción y explotación, y compartimos sueños comunes acerca de un futuro mejor. Por consiguiente, nuestra comunicación, colaboración y cooperación no se basan solo en lo común existente, también producen a su vez nuevos elementos comunes. (Hardt y Negri, 2004, p.159 y 160).

Por su parte, en cuanto a la relación entre arte y expresión, la práctica artística posibilita eminentemente la expresión de lo singular y subjetivo del sujeto, esto mediante recursos metafóricos, abiertos y polimorfos que colocan en un espacio externo al individuo sus pensamientos, ideas, sentimientos y emociones, con estos recursos se trasciende la comunicación

formal y racional que privilegia el uso de la palabra, de forma que la expresión toma una multiplicidad de formas.

Marián López (2011), propone tres maneras en las que la expresión toma lugar dentro del mundo del arte. La primera de ellas consiste en el acercamiento con la realidad en su comprensión más amplia e implica aquellas prácticas en donde el arte surge como recurso de análisis e investigación del medio. En segundo lugar, se encuentra la expresión de la realidad propia e inmediata de las y los sujetos, es decir, los mundos interiores que al ser expresados y compartidos generan identificación con otros y otras según sus propias experiencias e historias de vida. Por último, se encuentra la expresión en donde tácitamente se busca comunicar, conmover, mostrar, señalar y visibilizar aspectos de la realidad social de manera crítica y en aras de su transformación.

Ahora bien, en la actualidad, todas las posibilidades que ofrece la práctica artística en términos de creatividad, subjetividad y expresión, suceden insertas en el marco de relaciones sociales de producción capitalistas donde el arte puede llegar a adquirir valores de uso y de cambio en el mercado, puede participar en dinámicas de flujos de capital, ser parte de sistemas de industrias, así como, ser motivo de especulación financiera. De esta forma, usualmente, su acceso, práctica y disfrute queda restringido a las clases de mayor poder económico.

Bajo esta lógica, el arte es también espacio de luchas, conflictos y resistencias tanto epistemológicas, sociales y políticas. Aporta Sacchetti (2009) al respecto, que el arte se relaciona intrínsecamente con los fenómenos de cambio social, de manera que se ve alterado por estos, al mismo tiempo, que es expresión de los mismos. En sus palabras;

Se trata el arte como una expresión del complejo cultural, portadora de importantes significados sociales y en estrecha relación con el modelo de organización social, económico y político. Ello lo hace altamente susceptible de ser alterado por los fenómenos de cambio social y, a su vez, de constituirse en expresión de los mismos (p.1).

Aunado a lo anterior, los aportes desde la sociología y la antropología del arte han logrado situar al fenómeno artístico como un hecho social inserto en el campo cultural de la totalidad real. Esto quiere decir, que el fenómeno artístico forma parte de lo que se ha denominado como cultura, la cual según Geertz (1994) consiste en:

La producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido (p.41).

Esto refiere a que la práctica artística, se relaciona con la producción de lo simbólico y su vínculo con la materialidad social. No obstante, en una sociedad jerarquizada según capacidad de acceso a recursos, la participación en el campo cultural se da de forma diferenciada según clases sociales.

El sistema capitalista, intensificado por los procesos de las últimas décadas de transnacionalización de capital y la cultura, impone un intercambio desigual de los bienes materiales y simbólicos; al mismo tiempo que homogeniza las aspiraciones de acceso a las distintas modalidades de producción cultural, principalmente las asociadas a los patrones de consumo cultural de las clases hegemónicas (García, 1989).

Bajo este panorama, hablar de clases, cultura y arte “popular” refiere a la apropiación desigual del capital cultural de las clases más empobrecidas del sistema operante, quienes en un marco de límites y posibilidades elaboran sus propias producciones culturales según sus condiciones de vida y se encuentran en interacción conflictiva con los sectores hegemónicos.

Según esto, aporta García (1989) que la cultura popular no se puede caracterizar por una esencia o conjunto de rasgos intrínsecos, sino por su condición de oposición, desigualdad y conflicto a la cultura dominante.

Para García (1989) hay una relación elemental entre los aparatos culturales, la apropiación del capital económico y cultural, y los hábitos, prácticas y sensibilidades estéticas de los sectores sociales. Plantea, que las clases hegemónicas de la modernidad han posicionado la idea de que ellas poseen una “disposición estética particular” asumida como un don propio para la comprensión y el disfrute del arte considerado “culto”. Esto ha posibilitado disimular los privilegios dados por sus recursos económicos, educativos y culturales, así como, renovar la distinción de clases en un contexto donde la sangre o los títulos de nobleza ya no son símbolos de superioridad. En consecuencia, plantea el autor que el consumo y el acceso a recursos instauran y comunican las diferencias entre clases para marcar la separación entre lo culto y lo popular.

No obstante, a pesar de las condiciones desiguales para producción artística, las clases populares producen, también, sus formas específicas de representación, reproducción y reelaboración simbólica. Allí es donde manifiestan su subjetividad, sus relaciones sociales, su realidad y su posición en el sistema social (García, 1989).

Para valorar estos fenómenos es necesario liberarse las nociones ortodoxas, elitistas y eurocéntricas que han dominado históricamente la discusión sobre el mundo del arte, y situar que las prácticas y experiencias artísticas refieren, primordialmente, a aspectos muy propios de la condición humana, en donde se registra, tal y como lo plantea Geertz (1994), que;

Si existe algún punto en común entre el conjunto de las artes y los lugares donde uno las encuentra (...) Si existe un punto en común, reside en el hecho de que parece que ciertas actividades están específicamente diseñadas en todas partes para demostrar que las ideas son visibles, audibles -se necesita acuñar una palabra en este punto- y tangibles, que pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos las emociones, puedan aplicarse reflexivamente. La variedad de expresiones artísticas proviene de la variedad de concepciones que los hombres [sic] tienen del modo en que son las cosas, pues se trata en efecto de una misma variedad (p.46).

En resumen, se considera que el fenómeno artístico y sus prácticas son hechos sociales, históricamente situados, insertos en dinámicas estructurales que refieren principalmente a la producción simbólica de la realidad social. El ser humano participa del fenómeno artístico mediante procesos activos de su conciencia donde juega y experimenta con lo creativo, lo expresivo, lo subjetivo y singular.

Así, el fenómeno artístico cuenta y ha contado, con diferentes funciones a través de la historia; y, sin embargo, su particularidad expresiva, abierta y metafórica lo ha dotado, a través del tiempo, de un potencial importante para la creación, en donde se inscriben diversidad de símbolos, afectos, relaciones, saberes y formas de ver y reinventar la realidad.

2.2. La pobreza desde una comprensión relacional

La pobreza es un fenómeno social de características complejas, que al estar tan presente en los discursos políticos, económicos y mediáticos llega a manejarse mediante comprensiones

reduccionistas que no logran abarcar lo complejo del término ni sus implicaciones en la realidad cotidiana de las poblaciones que la vivencian.

Es común indicar que la pobreza refiere a una carencia o privación de ingresos que resulta en la insatisfacción de ciertas necesidades humanas consideradas esenciales (Gaitán, 2011). Se suelen dar explicaciones numéricas que consideran como pobres a grupos poblacionales que tienen un ingreso económico inferior a cierta cifra (línea de pobreza), sin problematizar las condiciones de acceso a dicho ingreso. Así, resulta necesario distanciarse de comprensiones descriptivas de la pobreza que fetichizan y naturalizan su existencia, para asumir como premisa teórica el vínculo de la pobreza con un sistema de relaciones históricas, económicas y sociales que le dan sentido.

Así la cuestión, Gutiérrez (2011) propone una aprehensión relacional y crítica del fenómeno de producción y reproducción de la pobreza. Desde este enfoque la pobreza tiene una razón de ser derivada de una serie de relaciones económicas y sociales entre grupos, clases e individuos situados en un espacio y tiempo histórico específico. La autora plantea como punto de partida, que la pobreza no se produce/reproduce de manera independiente de la producción/reproducción de la riqueza y que, además, como cualquier otro fenómeno social, es resultado de la acción dialéctica entre estructuras y agentes sociales con distintos recursos objetivos y simbólicos y con diferentes niveles de implicación.

La producción y reproducción de la riqueza (y de la pobreza) refiere, a partir de la modernidad, a la instauración de relaciones sociales de producción capitalistas las cuales se sustentan en un ciclo de acumulación de capital en donde existe la captación privada de una riqueza que es socialmente producida e individualmente apropiada (Iamamoto y Carvalho, 1982). Los sectores mejor ubicados en el ordenamiento del sistema, gracias a sus recursos económicos, sociales y políticos, se adueñan de los frutos del trabajo de las clases medias-bajas que solo cuentan con su fuerza de trabajo y necesitan del salario para la subsistencia.

De igual manera, existe una relación pobreza-desigualdad que si bien es cierto son fenómenos diferentes, uno referente a los ingresos económicos particulares y el otro a una medida relativa en la contraposición de grupos; su relación es cercana y, por tanto, su análisis conexo. Esto debido a que “la desigualdad condensa y es expresión de un amplio conjunto de factores que actúan en la dinámica de perpetuación de la situación de pobreza” (Gaitán, 2011, p.211).

Así, se propone que la pobreza es elemento de un amplio umbral de desigualdades, caracterizadas por relaciones de poder y dominación que aunadas a la carencia recursos condicionan la experiencia de vida con variables de clase, raza, edad y sexo, las cuales actúan de forma simultánea sobre la situación de pobreza.

El Estado Moderno mediante los gobiernos y el complejo de instituciones operantes, adquiere un papel que puede ir de intermediario a instrumento articulador del funcionamiento del modo de producción capitalista y, en este sentido, toma un rol elemental en la perpetuación de la producción y reproducción de la pobreza.

El Estado no solo cuenta con un papel legitimador de las relaciones capitalistas de producción, además, suele manejar mediante políticas y legislaciones los impactos negativos del proceso productivo. De tal manera, propone Gaitán (2011), que “El Estado potencia, por acción y omisión, la desigualdad social, produciendo y reproduciendo la pobreza. En este sentido, la pobreza sería producida por la dialéctica de la relación Estado y Mercado” (p.213).

Debido a las crisis económicas del modelo de desarrollo agroexportador y del Estado Benefactor, a partir de los ochentas los Estados han optado por implementar reformas económicas de tipo neoliberal. En estas se han reconfigurado las formas de actuación del Estado para transitar hacia un nuevo modelo de acumulación de capital. Por tanto, se aplican reformas estructurales macroeconómicas de desregulación, privatización y flexibilización orientadas a combatir el gasto público del Estado y, por tanto, su papel de intervención en lo social. Gaitán (2011) sostiene lo anterior y agrega;

En forma paralela a la implementación del ajuste estructural se asiste a un proceso de (des)ajuste social, con altas tasas de pobreza y crecimiento de la desigualdad. Las estrategias de reforma del Estado privilegiaron la estabilidad macroeconómica por encima de las estrategias de redistribución y de solución de la pobreza. Si bien no podemos afirmar una causalidad directa entre ajuste estructural y aumento de la desigualdad, es a toda luz evidente la contemporaneidad de ambos procesos (p.234).

La propuesta discursiva de las políticas neoliberales ha demostrado no tener sustento en lo real, de forma que la promesa sobre cómo el crecimiento económico solucionaría la desigual distribución del ingreso, no parece haberse cumplido. Al contrario, no ha habido tasas sustanciales

de reducción de la pobreza, se presentan aumentos en las tasas de desempleo, incremento de la economía informal y un creciente deterioro de las políticas sociales y los servicios públicos (Del Olmo, 2000).

Lo anterior se plasma en repercusiones importantes en la calidad de vida de los sectores medios y bajos de la sociedad, así como en la lógica de reproducción de las ciudades, que son de particular interés para este estudio que ubica la pobreza desde el plano de la urbanidad. Así es como, en las últimas tres décadas, las ciudades latinoamericanas han sufrido importantes cambios demográficos, económicos, sociales, políticos y culturales producto de los efectos complejos de los procesos de ajuste y reforma estructural.

En primer lugar, se evidencian procesos de territorialización de la pobreza y segregación territorial, que refieren al recrudecimiento de las condiciones de pobreza ante la degradación progresiva de las condiciones de generación de empleo, los sistemas de protección social y las dificultades de ingreso al mercado laboral (Di Virgilio, Otero y Boniolo, 2011).

Estos efectos conducen a una mayor fragmentación territorial con procesos de aislamiento y exclusión de los sectores con menores ingresos, sobre lo cual propone Wacquant (2007) que esto significa la traducción espacial de las diferencias económicas y sociales macroestructurales.

Anteriormente, durante el período de mayor intervencionismo estatal, se originaron procesos de urbanización acelerada debido a migraciones de los campos hacia las ciudades. Sin embargo, ante la implantación del patrón neoliberal lo que ha emergido son movimientos de autoconstrucción masiva de vivienda y la conformación de asentamientos informales habitacionales, lo que ha generado un mercado informal de suelo urbano como mecanismo de satisfacción de la necesidad de vivienda por parte de los sectores empobrecidos (Pradilla, 2014).

Otra de las formas que adquiere la pobreza urbana en el contexto actual, se condensa en la incapacidad de las economías nacionales para crear empleo formal a tiempo completo, estable y bien remunerado; con lo cual, el empleo informal aparece como tendencia de precarización de las condiciones laborales y cotidianas de diversos grupos sociales, especialmente los ya empobrecidos. Rocaél Cardona et al. (2000), proponen lo anterior y plantean al respecto que:

Si el modelo agroexportador creó terratenientes, campesinos y obreros agrícolas; si el modelo industrial sustitutivo de importaciones creó burguesía y proletariado, así como capas medias de empleados públicos; el modelo transnacionalizado ha fomentado la creación de dos nuevas categorías sociales: los empleados informales y la élite transnacional (p.22).

De igual forma, el crecimiento del flujo ilegal de personas ha mostrado ser una de las repercusiones de la globalización, evidenciando los límites de los Estados nacionales. Explican también Cardona et al. (2000), que la modernización económica ha generado polos de atracción y de expulsión de fuerza de trabajo y capital humano de reserva; lo cual, asociado a dinámicas desiguales de desarrollo, severas condiciones económicas y enfrentamientos político-militares hace posible el surgimiento de grupos de población que renuncian a la nacionalidad de origen a cambio de oportunidades de trabajo y sobrevivencia.

Así mismo, las ciudades latinoamericanas se consideran cada vez más violentas. Del Olmo (2000), propone que el incremento de hechos de violencia es “expresión de relaciones sociales de conflicto, exacerbadas por las extremas desigualdades económicas y políticas” (p.5). La autora explica que en términos de seguridad e inseguridad ciudadana y su percepción, se pueden comprender dimensiones objetivas y subjetivas del fenómeno, donde lo objetivo contempla los hechos de violencia concretos conocidos y lo subjetivo integra las vivencias y sentimientos personales al respecto.

Sin embargo, la experiencia subjetiva también está cargada de construcciones sociales imaginarias. Esto quiere decir que la percepción de la violencia y de la (in)seguridad se elabora también a partir de relatos y comentarios de terceros, así como, de la opinión pública generada en los medios de comunicación. Estos últimos, son actores sociales que poseen gran poder social y político para propiciar la generación de pánico urbano e incremento de los miedos e inseguridades del imaginario colectivo. De ahí que la autora propone que “el miedo, o la sensación de inseguridad, puede ser concreto, pero normalmente es confuso, profuso y difuso ya que afecta al nivel de las emociones” (Del Olmo, 2000, p.7).

Si bien no hay una relación homóloga entre los miedos subjetivos y la criminalidad violenta urbana, si pareciera existir un fenómeno de aumento y agravamiento de la criminalidad en las

ciudades. Del Olmo (2000) plantea sobre ello la preocupación de que el miedo excesivo pueda generar una espiral de violencia que racionalice y justifique prácticas autoritarias por parte de los gobiernos en función de una defensa a la democracia.

Ahora bien, la pobreza y sus distintas expresiones en la experiencia urbana mencionadas anteriormente, adquieren un lugar concreto en el plano de la vida cotidiana. Sobre esto es importante colocar que la pobreza se debe entender como “una situación vivida por las personas, en donde existen complejos y diversos grados de sufrimiento” (Arzat, 2003, p.272).

Por ello, al estar situada en un plano vivencial, significa una situación reflexiva para las personas que la experimentan, donde se activan procesos de acción social en torno a sus situaciones económicas políticas, educativas y culturales. Dichos sistemas de acción son complejos y dinámicos, de forma que gestan prácticas de reproducción, autonomía, subordinación, cambio, creación y negociación (Arzat, 2003).

Esta premisa permite situar la pobreza desde un lugar distinto de la comprensión pasiva que la considera un sistema de parálisis, no praxis y de apoliticidad de sus sujetos. Al contrario, se afirma que el fenómeno de la pobreza implica la participación de sujetos desde lugares activos y reflexivos.

Las y los sujetos denominados como pobres, a pesar de ser conceptualizados desde sus carencias, poseen una serie de recursos que les permiten accionar reflexivamente sobre su realidad, articulando estrategias para el uso de sus activos y la sobrevivencia en medio de contextos adversos. Propone Gutiérrez (2011) al respecto que “las estrategias desplegadas por las familias pobres se definen, fundamentalmente, a partir de los capitales que poseen y no tanto de sus necesidades básicas insatisfechas, de lo que tienen y no sólo de lo que carecen” (p.121).

Los recursos o activos no contemplan solamente lo económico, sino que reconocen otras gamas de capitales que incluyen lo cultural, social y simbólico. Para Gutiérrez (2011), siguiendo la línea teórica de Bourdieu, el capital social es uno de los recursos más importantes que pueden poseer las familias en condición de pobreza. Este refiere a un círculo de relaciones estables que posibilitan la pertenencia a un grupo, donde se tejen lazos permanentes, pero, sobre todo, útiles. En

otras palabras, implica relaciones sociales posibles de movilizar en un momento determinado, con las que se puede propiciar u obtener algún rédito o rendimiento mayor al resto de sus capitales.

Es necesario aportar que la vivencia de una situación de pobreza contempla también una dimensión subjetiva, que refiere a historizar en los cuerpos de cada sujeto las percepciones, representaciones y valoraciones de sus condiciones objetivas. Se puede considerar a la dimensión subjetiva de la pobreza como un posible recurso con el que cuentan las y los individuos en sus estrategias de sobrevivencia, sin embargo, esta no deja de relacionarse con las condiciones objetivas de relaciones históricas y estructurales de poder y dominación (Gutiérrez, 2011).

Finalmente, la comprensión teórica de la pobreza plasmada anteriormente se coloca desde una posición relacional y crítica del vínculo intrínseco entre la producción y reproducción de la pobreza y la riqueza. Esto desde el marco de relaciones sociales de producción capitalistas, particularizadas por las condiciones del contexto actual, vinculadas a la implementación de políticas de orden neoliberal y a la singularidad de la vida en la ciudad. Así mismo, se procura distanciamiento de las caracterizaciones pasivas y apolíticas de las y los sujetos en condición de pobreza, ya que se considera que estos cuentan con una serie de recursos sociales, culturales y simbólicos que les permiten construir de manera activa y reflexiva estrategias para sobrevivir y habitar su realidad objetiva y subjetiva.

2.3. Juventud: categoría de análisis plural

El surgimiento de la juventud como conjunto poblacional de la sociedad y como categoría de estudio de las Ciencias Sociales es relativamente reciente. Las sociedades antiguas, medievales y modernas comprendían de forma muy distinta a esta etapa del ciclo vital, si es que al menos era considerada. Por ejemplo, para los romanos la infancia finalizaba a los 16 años y la juventud se extendía hasta los 46 años; durante la Edad Media las mujeres se podían casar a partir de 12 años y los hombres a partir de los 14 años, condición que implicaba la entrada al mundo adulto (Santillán y González, 2016).

Así, las nociones que actualmente se manejan sobre la juventud se sustentan en el proceso histórico sucedido en las sociedades occidentales y occidentalizadas, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el contexto de postguerra. Allí, se comienza a perfilar un sector juvenil con ciertas

características y con privilegios vinculados a las posibilidades de estudio que, consecuentemente, postergan la inserción al mundo laboral y la conformación de una unidad familiar propia, procesos que se asocian al inicio de la vida adulta.

La serie de hechos sociales, económicos y políticos acontecidos durante la década de los setentas, sientan las bases de los imaginarios juveniles que se sostienen hasta la actualidad; en ese entonces el desarrollo de los medios de comunicación favoreció la construcción de un imaginario juvenil sinónimo del estudio, la rebeldía y la vinculación a proyectos políticos emancipatorios (Zaffaroni, 2007).

Estas comprensiones hablan de la juventud desde una perspectiva homogeneizante, se enfocan en un sujeto elementalmente masculino con ciertas posibilidades económicas y sociales, propias de una condición de clase de estratos medios altos y altos, en donde es posible prolongar el tránsito hacia la adultez. Sucede entonces, que grandes sectores poblacionales de clases medias y bajas, con diversos condicionantes de género y etnia, no calzan dentro de las características que permiten vivir aquella experiencia denominada juventud.

En estas tendencias explicativas, según los aportes de Klaudio Duarte (2000), la definición de juventud se enmarca según un parámetro etario, para esto se establece una característica demográfica como parámetro para hablar de un complejo fenómeno histórico y sociocultural. Por otra parte, persiste una determinación biologicista de que la juventud es una etapa del ciclo de la vida donde, inicialmente, se dan los cambios corporales propios de la pubertad y donde el sujeto comienza un proceso preparatorio de ingreso al mundo adulto.

Ambas tendencias se asocian al concepto de moratoria social, en la cual se plantea según Mario Margulis (2009), que la juventud es una etapa transitoria hacia la adultez. Esta noción es insuficiente al pensar en los amplios sectores jóvenes que trabajan desde edades tempranas, sin acceso a estudios secundarios o superiores y que ejercen maternidades y paternidades tempranas.

Igualmente, resulta insuficiente y problemático comprender la juventud desde un parámetro exclusivamente etario. Feixas (2003) propone que las edades comprenden estadios biográficos culturalmente contruidos, a los cuales se les asignan conductas y responsabilidades. Bourdieu (1990), es quien cuestiona la comprensión etaria de la juventud al afirmar que las clasificaciones por edad refieren a la imposición de límites que buscan producir un orden. Para el autor ni juventud

ni la vejez son realidades dadas, representan construcciones sociales manipuladas y en constante lucha. Afirma al respecto;

Todo esto es de lo más trivial, pero muestra que la edad es un dato biológico socialmente manipulado y manipulable; muestra que el hecho de hablar de los jóvenes como de una unidad social, de un grupo constituido, que posee intereses comunes, y de referir estos intereses a una edad definida biológicamente, constituye en sí una manipulación evidente (Bourdieu, 1990, p. 165).

Ahora bien, los planteamientos actuales al respecto de la juventud, desde las reflexiones tanto de Duarte (2000) como Margulis (2009), plantean que una juventud indivisible, uniforme e invariable no existe; existe la juventud como una condición social, históricamente construida, diversificada y determinada por diferentes variables que hacen que sea necesario asumirla en plural; en otras palabras, existen juventudes. Sobre lo anterior propone Margulis (2009);

No existe una única juventud: en la ciudad moderna las juventudes son múltiples, variando en relación con características de clase, el lugar donde viven y la generación a que pertenecen y, además, la diversidad, el pluralismo, el estallido cultural de los últimos años se manifiestan privilegiadamente entre los jóvenes que ofrecen un panorama sumamente variado y móvil que abarca sus comportamientos, referencias identitarias, lenguajes y formas de sociabilidad (p.106).

Además, la juventud, o bien las juventudes, es una categoría que no se puede comprender en sí misma, refiere elementalmente a un análisis relacional con las demás construcciones sociodiscursivas sobre el ciclo de la vida, siendo estas la infancia, la adultez y la vejez. Esto refiere a que, si bien la edad no determina la condición de juventud, esta sí constituye una base material donde entran en juego características culturales asociadas a la edad.

Por tanto, las y los jóvenes son jóvenes en razón de su capital biológico, es decir, por el tiempo de vida prolongado que teóricamente les aleja de la muerte, pero esto solamente en relación con la adultez y la vejez que les preceden. Margulis (2009), establece sobre lo anterior que “La juventud es, por ende, una condición relacional, determinada por la interacción social, cuya materia básica es la edad procesada por la cultura” (p.108).

Esta misma condición relacional, apela a otro elemento constitutivo de la juventud en donde se vincula con la matriz histórica y estructural adultocéntrica. Según Duarte (2000), la matriz adultocéntrica sitúa relaciones sociales asimétricas entre lo considerado joven y lo considerado adulto. La adultez se coloca como punto de referencia del deber ser juvenil y comprende al mundo juvenil desde sus parámetros de madurez, responsabilidad, productividad, integración al mercado de consumo, reproducción de la familia y la participación cívica.

Para Maritza Urteaga (2010), la estructura adultocéntrica, de la mano de otros sistemas sociales de dominación como el sistema patriarcal, la supremacía étnica y el ordenamiento capitalista de clases sociales, convierten las diferencias de edad, los rasgos fisiológicos y biológicos en jerarquías de estatus y poder. En estas se justifica y se racionaliza la posición subordinada y dependiente de las y los jóvenes, las mujeres, las poblaciones étnicamente diversas y los sectores empobrecidos. Dichos sistemas estructurales de dominación permiten sostener posiciones privilegiadas de pensamiento y acción para aquellos sujetos que cuentan con una mejor posición en la jerarquía del poder.

Ciertamente, las reconfiguraciones macroeconómicas y sus implicaciones en lo social, político y cultural, han tenido un particular devenir en la realidad cotidiana de las juventudes. Si bien múltiples son las formas en las que se expresa la juventud, todas tienen en común su condicionamiento por el acontecer de las relaciones de producción capitalistas en las que se encuentran insertas.

Se puede situar la década de los ochentas como el inicio de un proceso en donde, gracias a la agudización de la crisis estructural, muchos jóvenes quedan excluidos de las posibilidades de incorporarse al mundo laboral o bien de continuar con sus estudios, esto da como resultado un tiempo libre culposamente vinculado al desempleo y a la incapacidad del sujeto juvenil de cumplir con su rol social en el orden capitalista (independizarse de la familia, adquirir vivienda propia, obtener sus propios ingresos) de transitar hacia lo adulto. En consecuencia, según plantea Margulis (2009), desde entonces la noción de lo adulto también se encuentra en un estado de incertidumbre e indeterminación.

Además, el siglo XXI se ha demarcado por amplios procesos de globalización de la mano de políticas que buscan propulsar una agenda de orientación neoliberal. Estos procesos dan cuenta de una acelerada profundización de las desigualdades sociales, al mismo tiempo, que crece el acceso e impacto de las nuevas tecnologías de información y comunicación.

Carles Feixa (2018), aborda la juventud desde una comprensión generacional, esta refiere al análisis desde estructuras que no se consideran compactas, sino que constituyen referentes simbólicos para identificar vagamente a individuos juveniles socializados en unas mismas coordenadas temporales. Plantea que en lo que va del siglo XXI, conviven dos generaciones; una de ellas es la denominada “@” constituida por jóvenes hiperformados e hiperinformados conectados a través de redes sociales que, sin embargo, se encuentran precarizados; por otra parte, más recientemente se ubica la generación “#”, la cual se presenta hipervisible, caracterizada por un proceso de globalización consolidado y una realidad mayoritariamente digitalizada.

A raíz de lo anterior la expresión contemporánea de lo que se conoce como lo juvenil, se ha visto modificado. Lo juvenil ha sido definido por Duarte (2000) como las diversas producciones culturales y contraculturales que realizan quienes se colectivizan desde su condición juvenil. Como se ha venido colocando, estas prácticas son diversas y heterogéneas, y se expresan en distintos aspectos de la vida de las y los jóvenes, según sean sus prácticas e intereses ya sea lo económico, religioso, sexual, entre otros muchos focos de atracción.

Lo juvenil, está inmerso y se produce de acuerdo al contexto en el que se desenvuelve cada grupo juvenil, de forma que despliega estrategias y formas de vivir y sobrevivir la tensión existencial que plantea la matriz adultocéntrica de “ser como lo desean o ser como se les impone” (Duarte, 2000, p. 71).

En las últimas décadas se ha asumido la idea sobre la antipatía e indiferencia de las y los jóvenes ante los acontecimientos políticos, económicos y sociales de sus entornos. Esto a raíz de que la participación en los tradicionales sistemas de organización ha decaído; con esto se hace referencia a las adscripciones partidistas, células guerrilleras, sindicatos y organizaciones estudiantiles. Cabe cuestionarse, sin embargo, si dichas valoraciones se ejercen desde la matriz de pensamiento adultocéntrica, y que, en realidad, en la actualidad, se presentan nuevas y diversas

formas de agregación y organización juvenil sobre una amplia diversidad de temas que resultan significativos.

Plantea Reguillo (2003), que las formas de participación política juvenil han transitado hacia formas fluidas, itinerantes e intermitentes de asociación. Se tiende hacia un proceso de culturización de la política, de apertura de la diversidad temática que convoca a la acción (cultura, sexualidad, género, medio ambiente) y de procesos no jerarquizados de organización mediante el trabajo autogestivo. En estas nuevas formas de accionar se acude al uso del cuerpo y a la toma del espacio público a través de manifestaciones artísticas para la inserción política en el orden social. En propias palabras de la autora:

La idea fuerza en juego aquí, es que con independencia o a pesar, de la definición restringida de ciudadanía, los jóvenes se «sienten» ciudadanos al hacer cosas; al decidir cuáles son las «causas» en las que quieren involucrarse; al expresarse con libertad a través de distintos lenguajes; al juntarse con otros en una lógica de redes y de flujos cambiantes más que a través de organizaciones; cuando experimentan su cuerpo como territorio autónomo. Y, justamente éstos son los aspectos más perseguidos y reprimidos por el orden social, ya que son considerados como prácticas pre-políticas y materia para la moralización (Reguillo, 2003, p. 27).

Lo expuesto anteriormente, representan los puntos de partida para esta investigación; así la comprensión histórica y situada de las juventudes como categoría plural de análisis y el reconocimiento de los sistemas de estructuración que condicionan e inciden en nuevas y muy diversas formas de conformar lo juvenil, resultan fundamentales para el abordaje del objeto. Así mismo, los planteamientos son una apuesta hacia el desvinculamiento de posturas adultocéntricas y homogeneizantes de la juventud, para así asumir como legítimos los sentidos, prácticas y significados que se producen desde las nuevas generaciones.

2.4. Vida Cotidiana

Lo cotidiano puede, preliminarmente, pensarse como la representación más visible de la realidad; el tiempo y espacio en donde las relaciones sociales de las y los sujetos toman lugar; el

escenario primordial del sentido común; el espacio donde se concretan las pautas de comportamiento, los mecanismos de socialización y las dinámicas sociales.

Si bien es cierto, no existe práctica humana que se pueda situar fuera de la vida cotidiana, para esta investigación, la categoría adquiere un lugar relevante en el análisis particular de la experiencia artística de jóvenes que se han desarrollado en contextos mediados por la pobreza. Diferentes vertientes teóricas (positivistas, estructuralistas, fenomenológicas, marxistas), se han abocado al análisis y aprehensión de la vida cotidiana; no obstante, en este caso, se opta por los aportes de la corriente crítica de orientación marxista basada en los planteamientos de Agnes Heller y Georg Lukács, así como el análisis de estos por José Paulo Netto.

El desarrollo teórico de la vida cotidiana desde la corriente marxista se encuentra sumamente vinculada a los planteamientos sobre las mediaciones, es decir, particularidad que articula lo universal con lo singular. Así, la vida cotidiana se contempla como ese lugar primordial en donde lo singular toma lugar, y bajo esta premisa se abordan a continuación algunas de las determinaciones fundamentales de lo cotidiano y sus adaptaciones dentro del modo de producción capitalista.

Agnes Heller (1985) con gran influencia de los planteamientos de Lukács, coloca en sus textos sobre la vida cotidiana, que esta es para las y los sujetos una realidad insuprimible. Es en ella en donde se encuentran las posibilidades de producción y reproducción de las y los sujetos y de la sociedad en general, adoptando características propias según los momentos históricos y las condiciones económicas estructurales en las que se desarrolle. Esto quiere decir, que no hay forma de anular lo cotidiano y que no hay forma de que lo cotidiano se encuentre por fuera de la historia, al contrario, según Heller es el centro del acontecer histórico.

El cotidiano, resulta de este modo, un ámbito esencial de la historia y del proceso de producción y reproducción de la vida humana. Cuenta con una serie de determinaciones en donde su carácter de inmediatez es elemental. Al respecto, propone Lukács (1969) que “El conocimiento vinculado a la práctica cotidiana se fija o detiene donde se lo imponga su concreta tarea práctica” (p.165). Aunado a esto, propone que dicha inmediatez resulta necesaria a propósito del funcionamiento del entorno de las y los sujetos, donde el accionar y el pensamiento práctico del

trabajo, la costumbre, la tradición y la convivencia articulan dicha condición inevitable. Sobre esto subraya el autor:

El carácter específico de la inmediatez, recién referida, de la vida y el pensamiento cotidianos se expresa llamativamente según el modo del materialismo espontáneo que es propio de esta esfera. Todo análisis serio y algo libre de prejuicios tiene que mostrar que el hombre [sic] de la vida cotidiana reacciona siempre a los objetos de su entorno de un modo espontáneamente materialista, independientemente de cómo se interpreten luego esas reacciones del sujeto de la práctica (Lukács, 1966, p.46).

Otro componente elemental de la vida cotidiana es que esta es, en gran medida, heterogénea. Heller (1985), refiere a la intersección de actividades, fenómenos y procesos diversos según su contenido y significación, con lo cual se habla de una jerarquización de dichas actividades vinculada a las estructuras económico-sociales y, por tanto, mutables en el tiempo.

Para la autora, en la heterogeneidad de la vida cotidiana, las y los sujetos “ponen en obra” todos sus sentidos, capacidades intelectuales, habilidades, sentimientos, pasiones, ideas e ideologías; lo que conlleva a que a que ninguna de ellas pueda, en lo cotidiano, desarrollarse en totalidad. En palabras de Heller “La circunstancia de que todas sus capacidades se ponen en obra determina también, como es natural, el que ninguna de ellas pueda actuarse, ni con mucho, con toda su intensidad” (1985, p.39). Lo anterior refiere, en términos de Netto (2012), a la superficialidad extensiva de la cotidianeidad, donde el ser humano comprende su realidad como la sumatoria de fenómenos, desdibujando las relaciones vinculantes entre los fenómenos.

Estas determinaciones mencionadas, permiten comprender que en la cotidianeidad predomina una comprensión de la realidad fragmentada, donde se aprehende la “cosa en sí” desvinculada de sus nexos y lazos causales. No obstante, siguiendo las ideas de Lukács (1969), en la realidad objetiva (con independencia de la conciencia) se contienen y actúan, a modo de determinaciones necesarias y repetidas, las categorías de singularidad, particularidad y universalidad. Siguiendo con el autor, subyacen en los rasgos cambiantes y duraderos de la singularidad las mediaciones relacionales de la particularidad y la universalidad.

En línea con lo anterior, para Heller la mayoría de la humanidad es en la vida cotidiana una “muda unidad vital de particularidad y especificidad” (1985, p.46). A raíz de ello, propone una serie de comportamientos y pensamientos necesarios que acciona el sujeto para la sobrevivencia en la realidad inmediata, fragmentada y heterogénea en la que se inserta al nacer. Entre estas se encuentra la espontaneidad, en la cual se asimilan comportamientos, exigencias sociales y ritmos de vida sin que haya una disposición a reflexionar sobre la verdad material y formal de cada actividad, lo cual haría imposible el desarrollo de la vida social.

En segundo lugar, se encuentra la actuación sobre la base de probabilidades en las que se toman decisiones pensando en las actividades y sus respectivas consecuencias. En tercer lugar, expone la autora, el economicismo de la vida cotidiana donde toda categoría de la acción y del pensamiento se manifiesta y funciona cuando resulta imprescindible para la continuación de la cotidianidad. Seguidamente, y en relación a lo anterior, se encuentra la unidad inmediata del pensamiento y la acción en la cual el pragmatismo marca la unidad entre lo “útil” y lo “verdadero”. Finalmente, se coloca que el pensamiento cotidiano se caracteriza por la ultrageneralización, para obrar y orientarse en la experiencia práctica individual; para ello se utilizan analogías, experiencias precedentes, mimesis y entonaciones para adaptarse a atmósferas específicas (Heller, 1985).

Ahora bien, la vida cotidiana no se ha mostrado semejante a lo largo de los distintos momentos de la historia. Para Lukács (1966), en los niveles de evolución más primitivos los instrumentos y contenidos de la vida cotidiana son conformados por los mismos humanos, de forma que el desdibujamiento de las mediaciones es mucho menos evidente. Conforme al desarrollo progresivo de la división social del trabajo, acentuado con el modo de producción capitalista, la inmediatez de la vida cotidiana se impone con mayor presencia.

Ante esto, propone Heller, que “la vida cotidiana es, de todas las esferas de la realidad, la que más se presta a la extrañación” (1985, p.65). Para la autora la extrañación refiere a la ausencia, en la vida cotidiana, de un margen de movimiento y posibilidades de desarrollo para el individuo ante la cristalización en absolutos de la estructura y del pensamiento. No es casual que se considere que es el capitalismo en donde la extrañación se exagera.

Al respecto, Netto (2012) aporta que la vida cotidiana contemporánea se configura según los rasgos que el capitalismo tardío le otorga. En ella, se acentúan los procesos de alienación y reificación y se produce que las relaciones sociales capitalistas se desborden de las esferas de la producción y se introduzcan en esferas cotidianas; las cuales, en otros tiempos, gozaban de mayor autonomía como es el caso del goce estético, el erotismo, la creación de imaginarios y el ocio.

No obstante, cabe agregar que no todo es determinación en la vida cotidiana. Cada autor propone elementos que posibilitan pensar e imaginar la superación de la inmediatez, para acceder a lo humano-genérico o bien lo considerado universal, mediante el acceso a una comprensión homogeneizadora y totalizadora de la realidad; lo que permite, en cierta medida, su apropiación.

Así, Lukács (1969) establece al arte y la ciencia como suspensiones de la cotidianidad. Esto, según el autor, apela a que en la ciencia se descubren las legalidades de la realidad objetiva independiente de la conciencia, con lo que se da un despliegue, difusión y profundización del saber consciente acerca de la naturaleza, la sociedad y el ser humano. En el caso del arte, se produce un despertar y una elevación de la autoconciencia humana, la cual significa una correlación profunda entre el mundo externo captado y la conciencia del ser humano como miembro de una sociedad, una clase y una nación, en otras palabras, como parte de la evolución de la humanidad. Para Lukács, en el arte necesariamente el ser humano siempre está presente como objeto y como sujeto.

Heller (1985) por su parte, habla de la superación de la extrañación en la que el ser humano se construye conscientemente como un todo y da lugar a lo que la autora llama como “regimiento de la vida”. El regimiento de la vida significa la construcción de una jerarquía de la cotidianidad afirmada por la individualidad consciente de las y los sujetos, donde la relación particularidad y especificidad deja de ser “muda”, se hace consciente y posibilita ordenar las varias y heterogéneas actividades de la vida.

Siguiendo la línea, el regimiento de vida no pretende ser la ruptura de la cotidianidad establecida, sino que plantea que “cada cual ha de apropiarse a su modo de la realidad e imponerle el sello de su individualidad” (1985, p. 69). A pesar de que en el sistema de ordenación social capitalista la extrañación es tendencia preponderante, para la autora no es imposible trabajar el regimiento de vida. Este sentido, el regimiento de vida adquiere para las y los sujetos un carácter

representativo, provocador, un reto a la deshumanización, una acción moral y política de concepción de mundo y aspiración al goce y a la autorrealización.

En síntesis, los planteamientos presentados, permiten aproximarse a la vida cotidiana como categoría teórica y proponer que la apropiación de realidad cotidiana contemporánea supone la reconstrucción reflexiva de sus mediaciones; esto es la captura de sus tejidos, relaciones y fenómenos en el marco de una totalidad dialéctica y homogénea para así trascender hacia una conciencia humano-genérica que permita visualizar y construir nuevos futuros.

Capítulo III: Estrategia metodológica

Este apartado corresponde al planteamiento del proceso metodológico de la investigación, en este se plantean las formas de abordaje del objeto y la estrategia implementada para dar respuesta al problema de estudio; es decir, se presentan los principales elementos con los cuales se operacionaliza el proceso investigativo.

Para ello, se expone el enfoque y alcance de la investigación, las delimitaciones espaciales y temporales, las características de la población sujeta de estudio y, finalmente, las técnicas y procedimientos de recolección y análisis de datos.

3.1. Enfoque y alcance de investigación

La presente investigación se plantea desde una metodología de *carácter cualitativo*, la cual permite alcanzar el interés investigativo de recuperar aspectos subjetivos, percepciones de mundo y experiencias situadas en la vida cotidiana de las personas jóvenes participantes del estudio, esto en función de una temática específica como lo es la experiencia artística autogestionada.

Un supuesto de este enfoque, según Monje (2011), es la conceptualización de la realidad a partir de comportamientos, conocimientos, actitudes y valores que guían las actuaciones de las y los sujetos en su realidad concreta. Lo anterior se conoce como un acercamiento inductivo a la realidad donde “[se] pasa del dato observado a identificar los parámetros normativos de comportamiento, que son aceptados por los individuos en contextos específicos históricamente determinados” (Monje, 2011, p.13).

Es por esto que la presente investigación se propuso identificar y reconocer los significados que las y los jóvenes le otorgan a su experiencia artística en medio de un entorno comunitario marcado por situaciones de pobreza y exclusión. Para ello se hizo recurso de la recuperación de los principales discursos en torno al objeto, así como la identificación de sus prácticas cotidianas; con ello se genera un proceso de acercamiento a las subjetividades, además de buscar comprenderlas desde los límites y posibilidades que brindan las condiciones materiales objetivas.

Así, el examen del objeto desde la complejidad de las relaciones humanas y en correlación con el todo social, se posibilita desde la metodología cualitativa, ya que esta;

Se interesa por la vivencia concreta en su contexto natural y en su contexto histórico, por las interpretaciones y los significados que se atribuyen a una cultura (o subcultura) particular, por los valores y los sentimientos que se originan. Es decir, se interesan por la "realidad" tal y como la interpretan los sujetos, respetando el contexto donde dicha "realidad social" es construida (Rodríguez y Valdeoriola, 2009, p. 47).

Además, en cuanto a la relación sujeto-objeto de estudio, la metodología cualitativa propone que la realidad no es exterior al sujeto que la examina, por tanto, se considera que él o la investigadora se introduce en las experiencias de las y los participantes y, a partir de ahí, construye conocimiento; asumiendo el hecho de que no puede abstraerse objetivamente del fenómeno estudiado. Así mismo, según Hernández, Fernández y Baptista (2010), la persona investigadora puede realizar análisis desde una doble perspectiva, tanto del análisis de los aspectos explícitos y manifiestos, así como de aquellos que son implícitos.

De igual manera, dado las características del objeto de estudio, la presente investigación se propone tener un alcance *exploratorio-descriptivo*. Esto en relación al escaso abordaje del presente objeto, donde solamente se ubican investigaciones vagamente relacionadas y provenientes de universidades extranjeras.

Un estudio bajo estas características genera la posibilidad de ahondar en fenómenos poco conocidos, obtener información sobre contextos particulares, proponer nuevos problemas, conceptos y postulados, así como también, sentar bases investigativas para futuras investigaciones. Aunado a esto, el carácter descriptivo aporta en términos de detallar la manera en que se manifiesta el fenómeno, sus propiedades, características, condicionantes, vínculos y tendencias (Hernández et al, 2010).

3.2. Delimitación espacio-temporal

La investigación propuesta, busca el análisis de la experiencia artística autogestionada de jóvenes provenientes de contextos empobrecidos. Ante esto es importante mencionar que, previo

al proceso de investigación, ya se tenía conocimiento sobre sujetos y agrupaciones que participaban de este tipo de experiencias, bajo las condiciones mencionadas. Es propiamente gracias a este reconocimiento del fenómeno que surge el interés por la temática de estudio.

En este sentido, se reconoció al asentamiento urbano conocido como La Carpio como un espacio físico y comunitario en donde existe una importante presencia de jóvenes realizando prácticas artísticas, individuales y colectivas, desde la autogestión. Si bien es posible que el fenómeno se presente en diversos espacios urbanos marcados por las características de pobreza y marginalidad, es en el preciso espacio de La Carpio en donde se contó con las mejores condiciones de viabilidad para emprender el proceso investigativo.

Esto debido, en primer lugar, a que anterior a la propuesta investigativa ya se habían realizado múltiples acercamientos al espacio y al fenómeno en cuestión, asistiendo de manera voluntaria a eventos tales como festivales culturales y conciertos. En segundo lugar, desde dichos acercamientos fue posible conocer a jóvenes que, de manera autónoma y tanto individual como grupal, realizaban diversidad de prácticas artísticas, tales como: música, baile, arte circense y artes visuales. De esta manera, previo a la realización formal de la investigación, ya se contaba con un mapeo generalizado de potenciales personas participantes del estudio.

Por su parte, la delimitación temporal se orientó hacia un análisis contemporáneo del objeto, o sea, que su periodización se ubicó en las condiciones actuales del fenómeno. No obstante, parte de los resultados de la investigación demuestran que, debido a la edad de las personas participantes, los relatos sobre la inserción en experiencias artísticas datan de la década de los 2000 y que las agrupaciones artísticas comunales fueron conformadas posterior al año del 2010, por lo que los relatos también incorporan dichas temporalidades.

3.3. Población participante del estudio

Como ya fue mencionado, la población participante consistió en jóvenes del barrio de La Carpio, ubicado en el distrito de la Uruca de la provincia de San José, quienes se caracterizan por realizar prácticas artísticas, en diversidad de expresiones, de forma autogestiva.

Así, tres aspectos son importantes de aclarar. En primer lugar, la investigación está enfocada en comprender la experiencia artística en su generalidad, por lo que no se cuenta con una delimitación específica de una práctica artística en particular; al contrario, se parte de que el elemento unificador de dichas prácticas es que éstas son consideradas parte de la categoría “arte” y es sobre sus expresiones y significados en lo que se propuso ahondar.

En segundo lugar, asociado a la generalidad de la experiencia, no se excluyeron prácticas grupales ni individuales, ya que se registró que gran parte de las y los informantes sostenían ambos tipos de prácticas.

En tercer lugar, la condición de autogestión refiere a que, en la actualidad del estudio, las prácticas artísticas se desarrollaban desde un lugar de autonomía (financiera y logística) y de voluntad participativa. Si bien esta condición se cumplió a lo largo de la investigación, es importante reconocer que en algunos casos los orígenes de las prácticas y agrupaciones se da por la influencia de organizaciones y proyectos de intervención social.

En razón de lo anterior y de acuerdo a la delimitación del objeto de estudio, los criterios de selección y participación de sujetos informantes, se dieron bajo las categorías de: sujeto, producción, gestión y entorno. Cada una de estas categorías consiste en:

- **Sujeto:** Jóvenes que realizan prácticas artísticas diversas en su entorno comunal.
- **Producción:** Las prácticas artísticas son producidas (no consumidas) por las y los jóvenes.
- **Gestión:** Son prácticas que se realizan sin dependencia de instituciones, organizaciones o proyectos, por lo que dependen de la autogestión de las y los jóvenes para su realización.
- **Entorno:** El entorno cotidiano donde residen las y los jóvenes y donde se desarrollan las prácticas artísticas corresponde a un contexto en situación de pobreza, el cual se focalizó propiamente en la localidad de La Carpio.

Otro criterio considerado consistió en que, dado a que en la Ley 8261 de la Persona Joven se incluyen personas entre los 15 a 35 años de edad, se delimita la población participante a personas adultas jóvenes entre los 18 y 30 años. El perfil de las personas participantes se puede observar de forma sintética en el siguiente cuadro:

Tabla 1
Perfil de las personas participantes en torno a la práctica artística

Participante	Edad	Modalidad de la práctica	Práctica artística
Martín	23	- Grupal - Individual	- Música - Arte circense - Gestión sociocultural
Carlos	22	- Grupal - Individual	- Música - Artes visuales - Arte circense - Gestión sociocultural
Lucy	18	- Grupal - Individual	- Música
Diana	24	- Grupal	- Arte circense - Gestión sociocultural
Alexis	20	- Grupal - Individual	- Música
Jose	29	- Grupal	- Baile
Kevin	23	- Grupal	- Baile
Julián	21	- Grupal	- Baile
Leo	22	- Individual	- Baile
Jorge	22	- Grupal - Individual	- Música
Nancy	18	- Grupal - Individual	- Música - Baile
Andrés	22	- Grupal - Individual	- Música - Arte circense - Gestión sociocultural
Elías	24	- Grupal	- Arte circense - Gestión sociocultural

Fuente: Elaboración propia, 2020

3.4. Proceso de Investigación: técnicas de recolección y análisis de datos

La metodología cualitativa proporciona una serie de técnicas que posibilitan la recuperación de la información, así como los métodos de análisis. Cada una de las técnicas y métodos, seleccionados responden a las características del objeto y los datos necesarios a obtener para el cumplimiento de objetivos.

3.4.1. *Recolección de datos*

Para el primer momento de recolección de datos se realizaron entrevistas semiestructuradas individuales a las 13 personas jóvenes que cumplían con los criterios de inclusión. La *entrevista*

como técnica cualitativa de investigación, se caracteriza por generar un diálogo intencionado con las personas participantes, donde se presta atención a la forma de hablar, a las creencias, a la expresión de sentimientos y a las formas de interacción (Hernández et al, 2010).

Plantean Yuni y Urbano (2014), que la entrevista posibilita acceder a información ubicada en distintos contextos temporales, o sea, permite indagar sobre el pasado, el presente y generar consideraciones sobre el futuro. Lo anterior resulta importante, ya que esta investigación se aboca al análisis de la realidad cotidiana a partir de experiencias artísticas, lo que implica la identificación de experiencias pasadas y presentes, del tipo antes y ahora.

Específicamente, se recurrió a la *entrevista semiestructurada* como técnica primordial de recolección de datos, para ello se estableció un guión con temas y preguntas tentativas relacionadas a la temática de estudio. Una de las mayores ventajas de esta herramienta, según Yuni y Urbano (2014), es que posibilita el no aferrarse a una secuencia previamente establecida de preguntas, para así formular en el momento interrogantes no previstas pero pertinentes. De esta manera, el guión no implicó una estructura cerrada, sino que se implementó como un dispositivo que orientó el curso de la interacción⁴.

Debe tenerse en consideración que, respecto a las responsabilidades éticas de la persona investigadora, toda entrevista inició con la lectura y explicación del consentimiento informado⁵. De esta forma, los nombres utilizados a lo largo del documento corresponden a seudónimos que buscan resguardar la identidad de las personas informantes.

Cada entrevista semiestructurada se desarrolló en un lapso de tiempo de entre una y dos horas. Cada una de ellas fue grabada y transcrita y el proceso de recolección de información se finalizó una vez que se consideró que la información llegó a un punto de saturación.

Así mismo, durante esta etapa, también se hizo uso de *la observación* como técnica de recolección de datos. Esta plantea un acto de conciencia en la mirada, de forma que el entorno no se deja pasar desapercibido. Según mencionan Yuni y Urbano (2014):

⁴ Ver Anexo #1

⁵ Ver Anexo #2

Observar es un acto de voluntad consciente que selecciona una zona de la realidad para ver algo. Implica un acto total en el cual el sujeto que observa está comprometido perceptivamente en forma holística, es decir, que además de la vista utiliza el oído -la escucha-, el olfato, etc., y las categorías culturales internalizadas que le permiten ordenar y dar sentido a lo que percibe (p.40).

Se seleccionó, específicamente, la *observación participante* donde la persona investigadora adquiere un rol activo en los hechos observados. En otras palabras, siguiendo a Yuni y Urbano (2014), en esta modalidad de observación se dio una interacción con la realidad a observar, con lo que se posibilitó describir acciones, formas de vida y prestar atención a prácticas sociales propias del contexto de estudio.

Así, se realizaron 6 observaciones participantes según una guía previamente establecida⁶. Específicamente, 5 observaciones fueron realizadas en el espacio comunitario correspondientes a situaciones como: espacios de ensayo (1), festivales comunitarios con presentaciones artísticas de las y los participantes (1), dinámicas cotidianas comunitarias (3). Una última observación se realizó en las afueras de la comunidad durante un concierto de la agrupación Agua e' Pipa en la Universidad Nacional (UNA).

3.4.2. Análisis de datos

El segundo momento de investigación, consistió en la codificación y análisis de la información obtenida durante el proceso de elaboración de entrevistas semiestructuradas y de observaciones participantes. El proceso de codificación se entiende como la revisión sistemática y minuciosa de datos, con lo cual, consecuentemente, se establecen relaciones y se formulan conceptos y categorías. Según Yuni y Urbano (2013), la codificación consiste en “el procedimiento por medio del cual los datos segmentados son categorizados de acuerdo a un sistema organizado que se deriva de la lectura de los datos.” (p. 79).

Así, el proceso de codificación desarrollado consistió en la lectura intencionada de las transcripciones elaboradas. Un primer momento de lectura, se dedicó a la codificación textual o

⁶ Ver Anexo #3

también llamada de primer nivel, en la cual se estructuraron y categorizaron datos mediante etiquetas que corresponden a la conformación de códigos⁷. Algunos de los códigos fueron establecidos previamente según los contenidos de los objetivos y del fundamento teórico; mientras que otros, se realizaron durante el proceso de lectura, lo cual representó un ejercicio de codificación abierta.

Finalizado este momento, se dio inicio a la codificación conceptual o de segundo nivel. En este proceso se analizaron en conjunto los fragmentos correspondientes a un mismo código. Dicha acción posibilitó evidenciar tendencias, localizar patrones y reconocer temas relevantes de abordaje analítico. A partir de aquí, fue posible reconocer resultados y hallazgos propios de la investigación. Durante este proceso, además, se realizó una selección preliminar de las citas textuales que mayoritariamente reflejaban los temas surgidos.

Este proceso se acompañó, de la utilización de tablas de coocurrencia, las cuales cumplen la función posibilitar la identificación de la cantidad de fragmentos reiterativos entre códigos. De esta forma, se realizó una lectura relacional entre códigos y se observó numéricamente sus vinculaciones. Por ejemplo, este proceso reveló la relación directa entre las menciones sobre la vivencia de la juventud y las situaciones de violencia comunitaria. Todo este proceso se llevó a cabo mediante el software de investigación denominado como ATLAS. Ti.

Finalizado este arduo y extenso proceso de codificación, clasificación y reclasificación, se inició el subsecuente proceso de organización preliminar de los resultados para su articulación coherente en el informe de hallazgos. Cabe mencionar que la articulación y organización de los resultados fue un proceso vivo, de constante transformación, que se reestructuró constantemente a lo largo del propio proceso de redacción del informe.

Por último, logrado lo anterior, los resultados y el análisis elaborado se expusieron a un proceso de validación, constituido el ejercicio de triangulación técnica, teórica y por actores. La triangulación se ha utilizado como una alternativa para fortalecer la calidad y validez de los resultados de investigaciones cualitativas, ya que refiere al uso de diferentes métodos, fuentes,

⁷ Ver anexo #4.

teorías, investigadores o ambientes para el estudio de un fenómeno particular (Okuda y Gómez, 2005).

En este sentido, específicamente, se recurrió a la triangulación teórica, técnica y de actores. Sobre el primer aspecto, como se observará en la segunda parte de la investigación, el análisis de los fragmentos narrativos de las personas informantes, se acompaña a lo largo del texto con referencias a teorías específicas de los temas abordados, esto vinculado a que el marco teórico ofreció teorías explicativas generales para la comprensión estructural del objeto.

En cuanto a la triangulación técnica, esta consiste en validaciones por parte de sujetos involucrados en la situación concreta del objeto de estudio. En este sentido, se realizaron comunicaciones posteriores con las y los sujetos informantes sobre aspectos que, durante los procesos de codificación y análisis, se reconocieron como confusos, imprecisos, o bien, poco claros de las informaciones obtenidas. Así dicho proceso, permitió puntualizar y esclarecer elementos que pasaron desapercibidos durante las entrevistas semiestructuradas. Además, se llevó a cabo una entrevista con la lideresa comunitaria Northellen Jiménez Calderón, con ella se confirmaron aspectos vinculados a las situaciones locales y la historia de la comunidad.

La última forma de triangulación, consiste en la valoración experta con actores referentes en temáticas específicas; para esto se realizan entrevistas y presentaciones de resultados ante actores considerados con criterio experto. Específicamente, este proceso se llevó a cabo para los capítulos de resultados 7 y 8, los cuales se sometieron a la consideración de criterio experto del Dr. Pablo Bonilla Elizondo, especialista en investigaciones sobre arte.

Finalmente, cabe colocar que el proceso de selección de citas de informantes y su correspondiente análisis, procuró ser riguroso y cauteloso en términos de evitar incurrir en un “sesgo confirmatorio”, es decir, seleccionar exclusivamente las citas adecuadas para establecer ciertos resultados y obviar las citas que expresan contradicciones. Como se verá en la siguiente parte de la investigación, la contradicción es asumida y se incorpora en el análisis de forma que es reflejo de la complejidad de la realidad estudiada; sin embargo, como también se podrá observar, hay claras tendencias al respecto de ciertos temas. Así, el criterio de selección priorizó aquellas citas que expresaran con claridad y contundencia las ideas expuestas a análisis.

SEGUNDA PARTE:
ANÁLISIS DE RESULTADOS

Capítulo IV. Acercamiento sociohistórico a las dinámicas comunales de La Carpio

Este primer capítulo consiste en un breve acercamiento al espacio local de La Carpio como escenario donde toma lugar la presente investigación. En este, se busca describir a la localidad desde una perspectiva histórica y social, además de incorporar las apreciaciones de la población participante sobre las dinámicas y particularidades comunitarias. Específicamente, para el desarrollo del capítulo se utilizan aportes bibliográficos, así como los datos recolectados durante las observaciones participantes en el campo y las entrevistas a personas jóvenes residentes.

4.1. De la toma del terreno al barrio: recorrido sociohistórico por Carpio

Para comprender las particularidades que adquiere la condición juvenil en el barrio de La Carpio, es fundamental, inicialmente, reconocer las principales características de dicho espacio local. Esto se realiza desde una mirada histórica de su proceso de conformación, así como desde la identificación de ciertos aspectos que caracterizan el acontecer cotidiano actual.

Así, uno de los aspectos que más llama la atención cuando se inicia el acercamiento con personas residentes de La Carpio, es que ellos y ellas nombran a la localidad, simplemente, como “Carpio”. Sobre esta particularidad, es posible preguntarse ¿si prescindir del artículo “la” resulta insignificante o si más bien habla de algo más, algo que es simbólico y no solamente gramatical?

Inicialmente, se puede colocar que nombrar a la localidad simplemente como “Carpio” refiere a un conocimiento cercano y vivencial del entorno; esto en contraposición a la connotación despectiva y prejuiciosa con la se suele nombrar a La Carpio desde las afueras de su territorio. En este sentido, este apartado pretende iniciar un acercamiento con “Carpio” (sin “la”), como ese lugar cercano y conocido por sus habitantes, el cual cuenta con una historia poco reconocida.

Apuntar al nombre de esta localidad remonta a la historia del surgimiento del barrio, una historia que sin duda está marcada por el trabajo colectivo, luchas por el acceso a servicios y procesos de autogestión. En 1993, inicia la toma del terreno de lo que hoy se conoce como La Carpio. Según expone la investigación de Sandoval et al. (2016), dichas tierras pertenecían a la

familia alemana apellido Hübbe, hasta que producto de la II Guerra Mundial fueron expropiadas por el Estado. Para el momento de la toma, los terrenos eran propiedad de la Caja Costarricense del Seguro Social (CCSS), motivo por el cual ciertos sectores eran utilizados para el depósito de residuos hospitalarios, mientras que otros consistían en zonas para el cultivo de café.

Así, en 1993, llegan a la zona grupos de personas en búsqueda de satisfacer su necesidad de vivienda. Entre estos se encontraba Marco Aurelio Carpio y es su apellido vinculado a su liderazgo, lo que da origen al nombre de la comunidad. Esto sucede específicamente debido a que, como narran Sandoval et al. (2016), las familias asentadas en lo que se conocía como “Finca La Caja” requirieron organizarse y luchar por el acceso a servicios públicos, entre estos el transporte.

Se dice que fue Marco Aurelio Carpio quien, en 1994, hizo la solicitud de transporte ante la línea de autobuses que, previo a este hecho, llegaba hasta las instalaciones del Instituto Nacional de Aprendizaje (INA), a 2 kilómetros de la única entrada a Carpio. Ante esto los choferes colocan en los autobuses el rótulo “Carpio” con lo que se comienza a reconocer interna y externamente a la comunidad bajo este nombre.

Comúnmente se asocia a la población de Carpio con migraciones nicaragüenses, con ello se afirma, de forma errónea y usualmente despectiva, que en Carpio solamente viven personas migrantes nicaragüenses. No obstante, lo que muestra la investigación de Sandoval et al. (2016) es que, desde las primeras tomas del terreno, ha existido gran diversidad en los orígenes de proveniencia de las personas fundadoras.

Por tanto, la historia de Carpio es la historia de migraciones tanto internas como externas del país. Algunas familias llegaron desde regiones rurales como la zona sur de Puntarenas; otras venían de regiones urbanas empobrecidas como San Vicente de Tres Ríos; y también, otras familias recorrían distancias más extensas desde países centroamericanos donde, en efecto, sobresale Nicaragua. Estos grupos de personas tenían en común su necesidad de vivienda y el deseo de estabilidad habitacional.

Esta diversidad de orígenes está presente hasta la actualidad, según datos de la Municipalidad del cantón de San José (2013), se plantea que un 53,1% de la población residente en Carpio son personas nacionales, donde 47% de las personas son nacidas en el cantón de San

José y un 6,1% son nacionales nacidas en otro cantón; así mismo, un 46,9% son residentes nacidos en el extranjero.

No es casual entonces, que las historias de vida de las y los jóvenes entrevistados sean reflejo de dichos porcentajes. Al narrar sus orígenes en la comunidad las y los participantes refieren lo siguiente:

“Mi mamá es costarricense y mi papá nicaragüense. Migró hace mucho, en aquel tiempo de la guerra y todo eso⁸. Mi abuela se vino para acá con él y ahí conoció a mi mamá y toda la historia y aquí estoy.” (Jose)

“Bueno, soy nicaragüense, nací allá en Nicaragua, llegué aquí a los cuatro años y fui a vivir a un lugar que se llama Los Gobernantes en la Uruca, ahí pasé lo que fue mi niñez, mi infancia. Casi a los doce años, un 15 de setiembre del 2011, nos pasamos para acá.” (Alexis)

“Según tengo entendido yo nací en León, la verdad es que yo vine desde que cumplí un año para acá. Fue un tiempo en que la migración estaba muy común. Según cuentan mis padres la gente buscaba una parte de desarrollo que no podía obtener en el país en el que estaban, por la escasez de dinero, el alto de los precios, la escasez de trabajo y todo eso. Entonces ellos emigraron y yo tenía como apenas un añito, me venía cargando en los brazos y eso.” (Carlos)

Las citas anteriores reflejan las migraciones extranjeras provenientes del vecino país de Nicaragua. En ellas, los participantes muestran el reconocimiento de los motivos por los cuales sus familias se vieron obligadas a abandonar su país de origen, entre lo que mencionan el convulso contexto político, económico y social que afectaba a Nicaragua en aquellas épocas. De igual forma, las citas reflejan los procesos de generación de arraigos y nuevas identidades a partir de elementos como la llegada al país, los años de residencia y la conformación de nuevos conjuntos familiares de carácter binacional.

No obstante, la necesidad de vivienda no era exclusiva de las personas migrantes extranjeras, ya que el contexto nacional de las últimas décadas del siglo XX también era convulso. Para aquel momento, el país arrastraba las consecuencias de la crisis económica de finales de los setentas, en donde las condiciones de vida de los sectores medios y bajos de las áreas urbanas y

⁸ Se subrayan elementos de las citas de las y los participantes de investigación, en función de crear énfasis en aspectos importantes mencionados que serán retomados en los subsecuentes párrafos de análisis.

rurales se vieron severamente deterioradas (Sandoval et al., 2016). Con respecto a lo anterior, las siguientes citas son ejemplo de las migraciones nacionales, urbanas y rurales, que llegan a Carpio:

“En realidad nosotros éramos de Alajuela, pero nos vinimos cuando yo tenía un año a vivir aquí. Entonces imagínate, la invasión de terrenos fue en el año 92 y yo vine en el 93, toda la vida acá.” (Diana)

“Mi abuela vivía en La Segunda [parada] y mi familia se pasó a vivir acá cuando yo nací porque donde yo vivía no había trabajo. Vivíamos en la zona sur de Puntarenas. Entonces cuando nací nos vinimos a vivir acá, primero con mi abuela, luego en La Primera [parada].” (Nancy)

A partir de esta diversa convergencia de personas en búsqueda de un territorio en donde satisfacer su necesidad y derecho de vivienda, es cómo en cuestión de pocos años Carpio se convierte en una de las zonas de mayor crecimiento poblacional del cantón central de San José, así como en una de las más grandes comunidades binacionales de Costa Rica y Centroamérica (Sandoval et al., 2016).

Según datos de la Municipalidad de San José (2013), para el 2011 se reportaba, por parte del Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC), que en Carpio habitaban 18.326 personas en 4571 hogares⁹ en una extensión territorial de aproximadamente 23 km². Esto representa una alta densidad territorial, siendo que en Carpio habita un 59% del total de la población del distrito de la Uruca, perteneciente al cantón de San José. Por estos motivos se considera que Carpio es uno de los asentamientos informales más poblados e importantes del país.

A pesar de ello, se ha logrado, con gran esfuerzo, instaurar formalmente la prestación de los servicios básicos de agua, luz, telefonía y transporte. Así también, mediante procesos de organización comunal, ha conseguido la apertura de servicios de atención primaria de la salud, así como de centros educativos donde asisten, aproximadamente, 2000 niños y niñas de primaria y preescolar (Gobierno de Costa Rica, 2018). La consecución de cada uno de estos servicios no fue sencilla y representó complejos procesos de lucha, conflicto y organización comunitaria.

⁹ No obstante, otros estudios independientes han indicado que su población podría rondar más de 30.000 personas. Ante esta situación, documentos gubernamentales afirman que, aún en la actualidad, no hay un dato exacto de la cantidad de personas que viven en el asentamiento (Gobierno de Costa Rica, 2015).

El acceso al recurso hídrico representa uno de los procesos organizativos más importantes de la comunidad. La carencia del servicio de agua implicaba para las familias la implementación de diferentes estrategias para su consecución. Sobre estas relatan Sandoval et al. (2016), que las personas obtenían el recurso a partir de la captación de lluvias; así como de los rebalses de tuberías del Instituto Costarricense de Electricidad (ICE); también, durante un tiempo, el Sistema Nacional de Radio y Televisión (SINART) puso a disposición una manguera para que las personas recolectaran agua, sin embargo, la dinámica se tornó insostenible y la manguera fue retirada; finalmente, avanzado el tiempo, se consiguió un camión cisterna que llevaba agua a bajo costo. Elías, participante de la investigación, recuerda cómo solía ser Carpio en su niñez y se refiere a esta situación:

“Diay antes era casa de lata, una casa súper empobrecida con las peores condiciones, igual que toda esta cuadra. No había mucha agua, había que ir a traerla a canal 13, no había muchos servicios como los de electricidad o las calles en buen estado, no había muchos caños. De lo que recuerdo de mi niñez todo era así, poco a poco fue como evolucionando la comunidad mientras iba creciendo.” (Elías)

Siguiendo con los aportes de Sandoval et al. (2016), las personas vecinas de la comunidad, a partir del año de 1994, se reunieron con representantes del Instituto Costarricense de Acueductos y Alcantarillados (AyA), con quienes acordaron un trabajo conjunto para llevar la red de agua a la localidad. El acuerdo consistía en que las y los vecinos debían construir las zanjas mientras que el AyA llevaría las tuberías.

La electricidad se adquiere posterior a las luchas por el agua, luego de procesos en donde personas, organizadas por comités sectoriales, participaron de actividades riesgosas en función de obtener el recurso. Entre estas acciones se recuerda la iniciativa de conectarse a una corriente primaria de 34.500 voltios, con la cual se llevó servicio eléctrico a la comunidad por aproximadamente un año. A raíz de roces entre comités, se da una denuncia por conexión ilegal ante la Compañía Nacional de Fuerza y Luz (CNFL) quien interviene iniciando el proceso de instalación de la red eléctrica en los hogares. Tiempo después se inicia el alumbrado de la calle principal y el servicio de telefonía para la zona (Sandoval et al., 2016).

La escuela, por su parte, según Sandoval et al. (2016), representa un espacio simbólicamente importante para la comunidad, ya que esta condensa un esfuerzo sumamente

grande de organización en donde se depositaron las esperanzas de que niños y niñas contaran con mejores opciones a futuro.

La escuela se construyó gracias a la organización comunitaria mediante donaciones de vecinos, actividades de recaudación de fondos y presiones institucionales. En 1995, solamente dos años después de la toma del terreno, las y los vecinos asumieron la tarea de la compra de materiales de construcción, pago de mano de obra, levantamiento de la infraestructura y realización de trámites en el Ministerio de Educación Pública (MEP) para la asignación de códigos docentes.

Después de muchos esfuerzos para contar con las instalaciones mínimas de la escuela, se presenta la situación en la que el MEP se negó a otorgar los códigos docentes. Ante esto, exponen Sandoval et al. (2016), que un numeroso grupo de personas asistieron a las afueras del MEP a presionar y a reclamar el derecho de las niñas y niños a la educación. Así, en 1995 se inaugura la primera etapa de la Escuela Finca La Caja, en instalaciones sumamente deficientes y no adecuadas para el estudio donde, sin embargo, se estudiaba.

Posteriormente, en el año 2000 y 2004 se renuevan las edificaciones escolares funcionando en tres diferentes terrenos dentro de la comunidad, los cuales con el pasar del tiempo se tornaron insuficientes para la cantidad de niños y niñas asistentes. Es así como, en el 2012 un vecino interpone un recurso de amparo ante la Sala Constitucional, alegando que las instalaciones de la escuela implicaban riesgos para la salud de la comunidad estudiantil y no garantizaban el pleno derecho a la educación. El recurso de amparo es resuelto a favor de la comunidad, lo que origina acciones interinstitucionales para la construcción de un nuevo espacio escolar (Gobierno de Costa Rica, 2018).

En el 2018 se inaugura la nueva infraestructura de la Escuela Finca La Caja y del Jardín de Niños. La construcción implicó la reubicación de 23 familias y la donación del terreno por parte del Instituto Mixto de Ayuda Social (IMAS). El costo del inmueble ascendió los \$6,4 millones y fue financiado por parte del fideicomiso entre el Ministerio de Educación Pública (MEP), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) y el Banco Nacional de Costa Rica (BNCR) (Gobierno de Costa Rica, 2018).

Por otra parte, un hecho de gran impacto y polémica en la comunidad fue la apertura en el año 2000 del Parque de Tecnología Ambiental, el cual consiste en un depósito de desechos sólidos administrado por la empresa EBI - Interprises Barthierville de Costa Rica. Ahí se deposita la basura de 13 cantones, entre los cuales se pueden nombrar Escazú, Tibás, Alajuela, San José, Belén y Puriscal (Chavarría, 2014). Para el 2014 se estimaba que un poco más 1000 toneladas diarias de basura entraban a la comunidad atravesando la calle principal en camiones, los cuales se suelen atascar en la entrada junto con los autobuses y automóviles particulares.

Narran Sandoval et al. (2016), que cuando la administración Rodríguez Echeverría (1998-2002) propuso la apertura del depósito, la comunidad se vio dividida en posiciones. Una parte se oponía al proyecto debido a que argumentaban que el relleno implicaría la presencia de malos olores, el tránsito de vehículos pesados, el derrame de líquidos contaminantes, entre otros. Quienes aceptaban el proyecto apelaban a las promesas del gobierno y de la empresa privada, quienes afirmaban que la apertura del relleno conllevaría a mejoras significativas del barrio gracias al subsidio que la empresa EBI daría a la comunidad, así como por la generación de empleo.

A pesar de las disputas y protestas, el relleno se inauguró el 15 de noviembre del año 2000, estableciendo que estaría activo por un período de 15 años. No obstante, transcurrido este tiempo, el plazo se extendió por seis años más, es decir, hasta el próximo 2021 (Chavarría, 2014).

Con la apertura de este parque se asfaltó la calle principal que conecta la entrada a Carpio con el relleno ubicado al final de la carretera. En medio de estos puntos, se ubican las paradas de autobús, las cuales son referentes espaciales y simbólicos muy importantes para la comunidad.

A partir de la apertura del depósito, poco a poco, las y los vecinos comenzaron procesos organizativos para asfaltar las calles de sus propios sectores. Sobre esto comenta Elías recuerdos de cuando apoyaba a su padre en dichas acciones:

“Diy mi tata en un momento se empezó a mover también. Eso influyó mucho en mí porque mi tata fue presidente de la asociación, pero de esta calle. Él se empezó a involucrar y fue él quien empezó a construir las carreteras, ponía sus herramientas, ponía sus máquinas y nosotros siempre le ayudábamos. Así fue como la comunidad construyó las calles.” (Elías)

No obstante, el conflicto por la apertura del parque no fue satisfactoriamente resuelto y, cuatro años después, en el 2004, vecinos y vecinas de Carpio deciden cerrar el paso de la única entrada en modo de protesta por el incumplimiento de las promesas y compromisos asumidos por la empresa EBI. Luego de varias horas de bloqueo las fuerzas policiales intervinieron la zona arrojando bombas lacrimógenas, lo que ocasionó, en respuesta, el lanzamiento de piedras por parte de las y los vecinos (Sandoval et al., 2016).

Según Sandoval et al. (2016), este hecho, aunado a dos eventos más ocurridos durante ese mismo año, resultaron determinantes en el tratamiento que los medios de comunicación establecieron hacia la comunidad.

Uno de estos eventos, corresponde a la redada conocida como “La Operación Escoba” realizada por parte de la Dirección General de Migración y Extranjería (DGME). Esta consistió en un supuesto operativo de verificación migratoria, realizado un lunes a las 6:00 am, donde se arrestaron arbitrariamente 620 personas de Carpio que se dirigían, principalmente, a sus trabajos. Se dice que las personas fueron bajadas de los autobuses, sacadas de sus casas y arrestadas arbitrariamente en la calle.

El segundo hecho, corresponde a una situación de violencia intrafamiliar donde un hombre invade la casa de su expareja, asesina a tres de los cinco hijos procreados en conjunto, lesiona a su expareja y agrede al hermano menor de edad de esta, para posteriormente suicidarse.

Sobre dichos actos establece la investigación de Sandoval et al. (2016), que durante el año del 2004 las noticias sobre la comunidad aumentaron y se manejaron a modo de suceso. Con esto se favoreció a la construcción de imaginarios colectivos en donde se asocia este barrio con categorías de pobreza, migración y violencia (principalmente juvenil).

Así, las representaciones sobre la comunidad se han caracterizado por sustentar imaginarios de criminalización de la pobreza y de la migración. Esto en razón de que se asocia lo delictivo y violento a la población nicaragüense, considerada habitante exclusiva de este espacio. Sobre esta lógica de pensamiento afirman Sandoval et al. (2016);

En este caso, pero en términos generales, en los eventos del 2004, las instituciones estatales y gubernamentales en forma conjunta con los medios de comunicación afianzaron la imagen de La Carpio como un lugar peligroso, inseguro, cuyos habitantes trasgredían la “normalidad” del país. (p.219)

Aunado a esta imagen mediática, es particular de la conformación histórica de Carpio el establecimiento, en zona aledañas, de infraestructuras destinadas al manejo de los desechos de los poblados del Gran Área Metropolitana (GAM). Además del relleno sanitario abierto en el año 2000, se crea en el 2015, por parte del AyA, la planta de tratamiento de manejo de aguas residuales denominada “Los Tajos”. En su momento de apertura, en esta planta se esperaban recibir las aguas negras y grises de un total de 1,4 millones de habitantes de 11 cantones de la GAM (Gobierno de Costa Rica, 2016).

Sobre esto es importante recalcar una de las reflexiones más importantes resultado de la investigación de Sandoval et al. (2016), en la cual se posiciona que si bien Carpio es un lugar geográfico es, principalmente, un lugar simbólico. Al respecto de este punto, la investigación concluye que;

[Carpio es] En donde la sociedad costarricense “desecha” aquello que no quiere reconocer como suyo: la basura, la criminalidad, la pobreza, la migración interna y externa (...) A esto se suma que el imaginario sobre la comunidad se caracteriza como un espacio donde sólo viven nicaragüenses; dicha percepción muestra que la imagen pública de la comunidad se asocia con lo rechazado, con lo no deseado. (p.371)

En este sentido, la construcción de la planta de tratamiento en las cercanías de Carpio, representa un elemento más de una serie de factores que comprometen no solo el bienestar ambiental de la comunidad, sino también su imagen simbólica.

Entre los demás factores asociados a problemáticas ambientales se encuentra que Carpio está rodeada por dos de los ríos más contaminados del país, el río Torres y el río Virilla. Así mismo, los 23 kilómetros en los se extiende la comunidad están urbanizados en su totalidad, lo que conlleva la existencia de pocas áreas verdes y a dificultades para el crecimiento urbano habitacional. Participantes de la investigación se refieren a estas problemáticas y apuntan que:

“Hay contaminación. Tenemos un EBI que lo protege el Estado y que no lo quieren quitar porque es un pichazo de plata que se están guardando ahí, aunque es una contaminación muy grande. Tenemos el AyA con las aguas negras. Tenemos a CEMEX que es una fábrica de cemento y arena. Dos ríos contaminados que son los ríos más contaminados de Centroamérica, el Torres y el Virilla. Entonces diay, ambientalmente Carpio si está muy mal mae, vos sentís el calor, se siente aquí, vos cuando entras vos lo sentís.” (Elías)

“Aquí algo bonito no, estamos sobrepoblados, no hay áreas verdes, solo hay un parquecito pequeño, hay contaminación de la salida a la entrada, en todos lados.” (Diana)

Como se puede observar, en las anteriores citas hay una colocación del problema en los factores estructurales de la contaminación ambiental. No obstante, otros participantes también se refieren a esta problemática, enfocando su molestia en las acciones individuales de las y los vecinos que acentúan la problemática.

“Lo que pasa en Carpio es que digamos, ¿usted ha visto que hay mucha contaminación? Entonces eso es lo que no me gusta. No me gusta la contaminación que hay acá. Hay unas que otras personas con cierta maldad que tiran [basura] en lugares que no pueden hacerlo o no se esperan al momento de que llegue [el camión de] la basura, entonces eso es lo que pasa, es lo que no me gusta de acá.” (Lucy)

“La gente que tira basura, ¡uy, Dios! si tuviera el poder ... si fuera malo como antes... si tuviera el poder ... no sé... multaría a las personas que tiran basura o no sé, que se queden unas horas ahí en la cárcel.” (Leo)

Sobre lo anterior es importante destacar que para estos jóvenes la condición ambiental comunitaria es un tema de preocupación y molestia, el cual se analiza y expresa en diferentes niveles; desde las referencias a las implicaciones de las condiciones geográficas, los elementos políticos y económicos que intermedian la situación y las acciones individuales de mal manejo de los residuos sólidos.

Por otra parte, a pesar de que la carencia de zonas verdes es una problemática existente desde los inicios del asentamiento y de que con la instalación del Parque de Tecnología Ambiental se prometieron mejoras significativas como la construcción de espacios de recreación, es hasta el 2015 que se construye un primer y único parque en la comunidad, el cual lleva por nombre “Creando un Mejor Futuro”, aunque las y los vecinos lo llaman “El parquecito de la primera”.

Este parque fue creado gracias a una alianza público-privada y comunitaria de diversos entes quienes donaron recursos y fondos para su edificación. Entre estos se encuentra el AyA que dona el terreno de 750 metros cuadrados, la compañía Van deer Lat y Jiménez que dona las labores constructivas, Florida Ice and Farm Company (FIFCO) que dona aproximadamente 185 mil dólares, entre otros aportes de entes como el IMAS, la Universidad Latina y el Viceministerio de Justicia y Paz (Gobierno de Costa Rica, 2015).

La participación comunitaria se asumió desde el Consejo Comunal para el Desarrollo de la Carpio (ASOCODECA), actor que se encarga actualmente de la administración del parque. Diana, participante de la investigación que además trabaja con ASOCODECA, comenta al respecto:

“Fue como una unión con Florida bebidas y el AyA que donó el terrero. Florida Bebidas que no sé qué donó y esta constructora, que no me acuerdo el nombre, la construcción. ASOCODECA fue el que pidió el apoyo a varias entidades. Ves, de ahí fue que se creó el parque. Pero sí, la idea de ese parque era para ayudar en eso [situación de niños y niñas], para que los chiquillos estuvieran ahí, pero ahora la problemática es que los chiquillos llegan solos al parque, entonces, hay que caminar por la calle principal y todo eso, por ahí se pierden los chiquillos.” (Diana)

Como se puede observar, la participante comenta que fue iniciativa de ASOCODECA la solicitud del parque. Ella además refiere que, anterior a la apertura del parque, los niños y niñas no contaban con un lugar apropiado para recrearse y “distraerse”, por lo que era usual que pasaran el tiempo jugando en la calle, espacio que se considera peligroso debido a la densidad de automóviles y motocicletas que se movilizan en la zona. Además, la frase “por ahí se pierden los chiquillos”, plantea una apreciación subjetiva sobre los riesgos y situaciones ante los cuales se enfrentan los niños y niñas al transitar por el barrio.

Es así como “El parquecito de la primera”, se convierte en un espacio significativo del acontecer comunitario, ya que además de los juegos para niños y niñas y del equipo para la realización de ejercicios, contiene un anfiteatro donde se pueden llevar a cabo diversidad de actividades comunitarias. Además, como se profundizará más adelante, el parque desde su apertura ha facilitado la autogestión de prácticas artísticas, al constituirse como un espacio libre para el encuentro, los ensayos y presentaciones.

Reflejo de lo anterior es que una de las observaciones participantes se llevó a cabo en este parque, durante una actividad organizada por ASOCODECA dirigida a la recaudación de fondos para el equipamiento de un nuevo Comedor Infantil (Cen-Cinai)¹⁰. Comenta la participante Diana, que la apertura de un Cen-Cinai en Carpio resultaba de gran importancia debido a la cantidad de niños y niñas residentes, así como por el elevado porcentaje de jefaturas femeninas en los hogares. Según datos de la Municipalidad de San José (2013) esta cifra ronda el 35,3%.

En esta misma línea, es importante posicionar cómo a pesar de las importantes luchas dadas por el acceso a servicios, este proceso aún no finaliza. La comunidad, en su diversidad de formas de asociación, continúa buscando atender las múltiples necesidades de uno de los sectores con mayor densidad poblacional del cantón de San José; en donde, según el Diagnóstico Cantonal (2016) de la Municipalidad de San José, Carpio representa un 89% de la población del distrito de la Uruca que presenta al menos una de sus necesidades básicas insatisfechas¹¹.

Relacionado a la concentración de la pobreza en Carpio, una de las problemáticas actuales consiste en las dificultades vinculadas al sistema educativo, donde el nivel de escolaridad promedio llega a los 5 años y el rezago académico es de un 39,3% aproximadamente (Municipalidad de San José, 2016). Ante esto se ha planteado la necesidad de un centro de estudios secundarios a donde las y los jóvenes puedan continuar su proceso académico sin incurrir en gastos difíciles de financiar como lo es el transporte y la alimentación.

En un contexto de grandes carencias económicas, el factor de los gastos es determinante en la permanencia en el sistema educativo. Así lo comentan algunos participantes cuando repasan su época colegial:

“Yo fui al Liceo de San José, pero para el 2016 tuve que dejarlo por motivos mayores, empecé a trabajar y con el tiempo yo dije ‘No, no, la verdad es que si quiero estudiar’ y ya empecé por mi cuenta.” (Carlos)

¹⁰ En esta actividad se pudo observar cómo de las 13 personas participantes de la investigación, 9 trabajaron voluntariamente en el desarrollo del evento con acciones de apoyo en las labores de organización, fotografía y presentación, así como también, ejerciendo de jurados en batallas de rap o presentando sus propias prácticas artísticas. Sin embargo, esta idea será retomada a partir del sexto capítulo.

¹¹ Esto representa un 18% de la población total del cantón central de San José (Municipalidad de San José, 2016).

“Fui al cole pero no duré mucho, porque no había *money*, entonces tuve que dejar de estudiar y empecé a trabajar ... ¿En qué no he trabajado? he trabajado en construcción, electricidad, jardinería, pastelero, pizzero, hotelero, verdulero ... he pasado ahí por un par de experiencias.” (Leo)

En las citas previas se exponen dos situaciones, una donde se abandona de forma definitiva el sistema educativo para insertarse en trabajos de baja especialización y remuneración, y otra, donde se renuncia a los estudios formales para insertarse experiencias alternativas de finalización de la etapa secundaria, como lo es el bachillerato por madurez en el caso mencionado de Carlos, sistema que posibilita, de cierta forma, trabajar y estudiar simultáneamente.

La titulación de tierras es otra de las necesidades insatisfechas a las que todavía se enfrenta la comunidad. Como ya se mencionó, Carpio nace de la toma ilegal de tierras de lo que era la Finca La Caja de la CCSS. Para 1999, una vez ya consolidado el asentamiento informal, la CCSS decide ceder dichas tierras al IMAS. Al respecto, comenta Sandoval et al. (2016), que la informalidad de la tenencia de terreno en los inicios del asentamiento dio paso a que las familias vivieran momentos de profunda angustia, debido a rumores sobre posibles desalojos; inclusive se menciona que familias fueron estafadas bajo el timo de la interposición de recursos de amparo para detener los supuestos desalojos.

Ya en la actualidad, desde el año 2015 el IMAS ha asumido la tarea de iniciar un proceso de titulación de tierras que le permita a las familias tener constancia de que el hogar por el que tanto han luchado y que con esfuerzo han construido, en efecto les pertenece. La titulación de tierras no solo es la confirmación simbólica y formal sobre la propiedad su terreno, sino que es, además, una oportunidad para optar por beneficios financieros estatales de mejoras en vivienda. Se estima, según la Municipalidad de San José (2013), que el porcentaje de viviendas en mal estado dentro de Carpio es de un 23,7%.

La situación actual, incluye titulaciones efectivamente realizadas en una zona del sector llamado San Vicente¹² y en el espacio en donde se construyó la nueva infraestructura de la escuela

¹² Popularmente los sectores de Carpio se nombran según paradas; sin embargo, en la oficialidad Carpio se divide en nueve sectores, los cuales son: Roble Norte, Roble Sur, Central, Las Brisas, Prodesarrollo, María Auxiliadora, La Libertad, La Pequeña Gran Ciudad y San Vicente. El sector de San Vicente se ubica cerca de la terminal de autobuses.

Finca La Caja (IMAS, 2018). Este proceso se vio en la necesidad de ser detenido y entre las razones manifestadas se sostiene que era primordial realizar los estudios de prefactibilidad y planificación territorial que no se habían realizado.

Informaciones por parte del IMAS durante el 2019, proponían que en diciembre de ese año se iba a dar inicio a un proceso de censo poblacional, ya que, como se mencionó previamente, en la actualidad no se tiene registro exacto de la cantidad de personas que habitan la localidad. Además de la titulación, el IMAS plantea que se llevará a cabo un bono comunal en el que se proyecta la reconstrucción del acueducto de agua potable, el desarrollo de alcantarillado sanitario y pluvial, así como la reconstrucción de calles y aceras (IMAS, 2019).

Ahora bien, como elemento final, no se puede dejar de mencionar el establecimiento en la comunidad desde el 2011 del Sistema Integral de Formación Artística para la Inclusión Social (SIFAIS). Dicha organización es un actor fundamental en el análisis de la experiencia artística autogestionada de jóvenes residentes de Carpio y, como se profundizará en capítulos próximos, juega un papel importante y a la vez complejo en el acontecer comunitario.

El SIFAIS surge en el 2011 a partir de la iniciativa de la lideresa comunitaria Alicia Avilés quien le propuso a Maris Stella Fernández, propietaria de Eureka Comunicación, la idea de conformar una orquesta sinfónica comunal en Carpio.

A partir de esto, en el 2012 SIFAIS se establece propiamente como fundación, que inicialmente daba talleres a niños, niñas y personas jóvenes en las instalaciones de una iglesia evangélica asentada en la comunidad. Dicha iglesia cede su terreno a la Fundación, quien además negocia con vecinos y vecinas la donación de un terreno aledaño, con dichas donaciones la fundación acuerda con el IMAS un comodato en el que se permite el uso de dicha zona por un periodo de 15 años (SIFAIS, 2015).

Ya para el 2014 se inicia la construcción de dos edificios conectados de cuatro plantas cada uno, en el sector de Carpio denominado como “La Cueva del Sapo” en el sector de La Pequeña Gran Ciudad, zona que era conocida por ser uno de los sectores más conflictivos y violentos de la comunidad. Sobre esto, la investigación de Sandoval et al. (2016), refiere que este era el lugar donde la CCSS depositaba, anteriormente, los desechos hospitalarios y por eso, junto con el sector

de “Las Gradadas”, es parte de las zonas que más tardíamente fueron pobladas y donde se concentra mayoritariamente la pobreza.

Así, se construye el nuevo edificio bajo el nombre de “La Cueva de Luz”, en búsqueda de resignificar el nombre y las percepciones de la zona. El centro fue financiado por donaciones de empresas privadas que llegaron a los \$500 000 y fue elaborado por la firma de arquitectura Entre Nos Atelier (Nelson, 2016).

Actualmente, la fundación se sustenta a partir de donaciones y del trabajo voluntario de personas que ofrecen talleres semanales de artes visuales, música, danza, deportes, ambiente, emprendedurismo y tutorías educativas. Además, en el 2016, mediante una alianza estratégica entre SIFAIS y el MEP se conforma el proyecto "Sacá el cole con SIFAIS" en el cual ocho profesores del MEP apoyan a vecinos y vecinas mayores de 15 años en la culminación de estudios de primaria y secundaria. Con ello se busca atender la problemática planteada sobre la no culminación de los estudios formales y la carencia de un centro de estudios secundarios en la comunidad.

Ahora bien, en resumen, sobre este apartado se puede establecer que el recorrido realizado por algunos de los principales hechos y procesos históricos y sociales ocurridos durante los últimos 27 años en Carpio, permiten evidenciar la compleja y ardua labor gestada por la comunidad para la conformación de este asentamiento informal en un barrio y comunidad del cantón central de San José. La importancia sobre el conocimiento y la validación de esta historia es que permite tomar una posición consciente y responsable sobre los imaginarios construidos en torno a la comunidad, los cuales muchas veces se han sustentado desde el sentido común y el desconocimiento.

4.2. Vida cotidiana y la construcción de comunidad

Pensar al asentamiento informal de Carpio no solo como un espacio local sino como un espacio comunitario es posible debido a la identificación en los discursos de las y los participantes de un “nosotros” comunitario. Es decir, la vida cotidiana ordenada y construida en este espacio consiste en algo más allá del conjunto de casas, personas, comercios, establecimientos, instituciones y servicios que coexisten día con día. Mediante la relación y convivencia entre estos actores se construyen dinámicas en donde se elabora un sentido de lo común, de la mutua

identificación y del autorreconocimiento, en donde se concretiza y condensa un sentimiento de pertenencia con este lugar.

El debate sobre los conceptos “espacio local” y “comunidad” formula que estos términos no constituyen sinónimos ni relaciones estrictamente necesarias entre sí. Esto debido a que las condiciones del desarrollo social contemporáneo han complejizado las expresiones concretas a las que se refieren los términos.

Actualmente, las ciudades se enfrentan a procesos agudizados de segregación residencial y de auge de los valores individualistas. Con ello, los complejos habitacionales han dejado de representar unidades necesarias de identidad y sentido de pertenencia, ya que con más frecuencia el trabajo consume mayores extensiones de tiempo y las casas, más que espacios para permanecer en conjunto, cumplen una función limitada de dormitorio. Lo anterior contribuye a que la vinculación con la vecindad se torne menos habitual y hasta resulte innecesaria ante la satisfacción intrafamiliar o individual de las necesidades (Sandoval et al., 2016).

Por ello sucede que lo que antes era considerado como “comunidad” ha transitado de los espacios de residencia hacia nuevos lugares físicos y simbólicos, donde el sentido de lo común se construye a partir de elementos integradores como el trabajo, el estudio, las luchas sociales o las afinidades según prácticas y gustos específicos. Ante este panorama, un espacio local no es necesariamente una comunidad y una comunidad no se construye únicamente en espacios residenciales, sino que se conforma bajo diversos sistemas de integración.

Según la propuesta de Maritza Montero (2004), el concepto de "comunidad" es un término polisémico, complejo y confuso. Refiere tanto a un fenómeno social como particularmente psicosocial, ya que este se basa en las relaciones entre personas que impregnan “lo comunitario” con su compleja y particular individualidad. El término “comunidad”, por tanto, no apunta a un concepto estático, sino que refiere a un proceso dinámico y de constante transformación.

Así mismo, para Montero (2004), la condición de comunidad tiene un carácter paradójico, borroso y dialéctico, exponiendo que: “La gente hace la comunidad, que a su vez pone su huella sobre esa gente” (p. 101). Por su parte, el carácter borroso está atribuido a la constante y continua construcción y destrucción de lo comunitario, ya que, según la autora, una comunidad se conforma

a partir de relaciones sociohistóricas, económicas, espaciales y culturales marcadas por la interacción y por la proximidad física y afectiva entre personas.

En este sentido, una comunidad es un punto de encuentro. Es una serie de relaciones entre personas que comparten una interacción cotidiana, marcada por la cercanía y la configuración un espacio tanto físico como afectivo de pertenencia (Montero, 2004). Es componente de una comunidad la conformación recuerdos compartidos y de una memoria colectiva en donde se producen significados propios y comunes. Siguiendo a la autora una comunidad es “Un lugar construido física y emocionalmente del cual nos apropiamos y que nos apropia, para bien y para mal.” (Montero, 2004, p.99). En síntesis;

La comunidad es, además, un grupo social histórico, que refleja una cultura preexistente al investigador; que posee una cierta organización, cuyos grados varían según el caso, con intereses y necesidades compartidos; que tiene su propia vida, en la cual concurre una pluralidad de vidas provenientes de sus miembros; que desarrolla formas de interrelación frecuentes marcadas por la acción, la afectividad, el conocimiento y la información. No debe olvidarse que, como parte de su dinámica, en esas relaciones internas puede también llegar a situaciones conflictivas conducentes a su división, su disgregación y a la pérdida de identidad. (Montero, 2004, p.100).

Es importante destacar de esta definición la integración del componente del conflicto como parte de las interrelaciones comunitarias; en otras palabras, no se idealiza el término ni se le atribuye exclusivamente valores positivos. Según la cita, el conflicto toma lugar a partir de las relaciones gestadas dentro de una misma comunidad. Estas al estar cargadas de acciones, afectividades y conocimiento cercano posibilitan el surgimiento de antipatías, rechazos, conflictos y relaciones de poder entre las personas integrantes.

A pesar de ello, también es propio de la dialéctica comunitaria la cohesión expresada mediante acciones de solidaridad. Una comunidad produce sentidos e identidades comunitarias en donde toma lugar la membresía y los lazos emocionales de las personas que la integran. El sentido y la identidad comunitaria se conjugan con elementos particulares como la identidad individual, la historia de vida y la historia compartida de sus integrantes, de forma que representa una unidad conformada a partir de múltiples particularidades.

Lo anterior se expresa con claridad a través del uso del pronombre personal de la primera persona plural “nosotros”; es decir, el nombrarse y nombrar al territorio y sus relaciones desde una visión de conjunto. Para la autora, la apropiación y vociferación del sentimiento “nosotros” posibilita, con mayor facilidad, la identificación de un conjunto comunitario (Montero, 2004).

Ahora bien, por qué hablar de comunidad en Carpio. Esta necesidad surge ya que los resultados muestran que aspectos como los expuestos previamente se presentan recurrentemente en los discursos manifestados por las y los participantes. En este sentido, Carpio no solo representa un lugar cualquiera donde se ubica la vivienda, sino que es un espacio físico, simbólico y emocional que conjuga un “nosotros” y en el que se comparte una historia y una convivencia cercana.

Tal y como refieren Sandoval et al. (2016), una identidad comunitaria no se conforma únicamente a partir de referentes positivos y armoniosos, sino que también surge un “nosotros” desde referentes complejos, contradictorios y dolorosos, tal como muchas de las situaciones de estigmatización y empobrecimiento que convocan a la vivencia en Carpio.

En este sentido, a continuación, se exploran las principales referencias sobre la vida cotidiana y el sentido comunitario en Carpio. Se expone, en primer lugar, elementos con los que se configuran el sentido comunitario; seguidamente, se plantean las percepciones sobre las dinámicas del ambiente cotidiano; para finalizar, con la puntualización de las situaciones que en la actualidad problematizan la situación local.

4.2.1. Comunidad binacional: identidad y cultura

Ante preguntas sobre cómo es Carpio, qué caracteriza a las personas de Carpio o qué les gusta de Carpio, las y los participantes esbozaron respuestas en donde la noción de la identidad comunitaria y del ethos propio de la dinámica cotidiana queda en manifiesto y, por tanto, conviene resaltar en las siguientes citas:

“[A Carpio] Lo distingue las ganas de seguir adelante, las ganas de superarse, de ser alguien y no sé, también esta alegría que siempre se maneja. Yo creo que eso es lo que más tiene uno, que aquí somos muy trabajadores.” (Martín)

“Por lo general la gente siempre está intentando ayudar a la gente, entre todos se ayudan a hacer cosas. (...) No puedo decir de los demás, pero, de mi parte, yo creo que es una

experiencia muy tuanis [vivir en Carpio], conocés gente, te relacionas con personas de valor que valen por lo que son y no por lo que tienen.” (Carlos)

“La gente tiene sus cosas malas, pero también tiene sus cosas buenas. La gente aquí es muy agradecida, muy amigable. Si usted no tiene algo todo mundo se junta y ve cómo ayudarlo.” (Diana)

“[Carpio] es un lugar muy humilde, con ciertas diferencias. Es de lo más lindo vivir en el lugar en donde yo nací, en Carpio. Y sí, lo acepto, soy carpiana como dicen. Lo más lindo es vivir en un lugar que se ve la pobreza, que se ve el empeño de las personas día a día, que se ve que las personas quieren salir adelante poco a poco y, como hay inmigrantes aquí hay ticos también que, poco a poco, quieren salir adelante.” (Lucy)

En estos fragmentos, se pueden resaltar aspectos que marcan valores e identificaciones sobre la construcción identitaria del ser “carpiano o carpiana”, forma de autodenominarse que además refiere a la concreción de la constitución simbólica del “nosotros” comunitario. Así, en primer lugar, se pueden ver las referencias hacia el esfuerzo, el trabajo y “las ganas de salir adelante” de las personas. Dicha situación es visualizada como un proceso, como circunstancias que se enfrentan constantemente en el cotidiano, que son propias del día a día.

De la mano de estos términos, se ubican puntualizaciones sobre Carpio como un lugar caracterizado por la vivencia de la pobreza, conforme a esto es que se enuncia que las personas se valoran entre sí no a partir de los recursos materiales que poseen, ya que la carencia y el esfuerzo es una premisa, sino según el trato y la forma de relacionarse con otros.

Simultáneamente, son evidentes las apelaciones sobre la disposición de las personas a colaborar y apoyarse ante situaciones de necesidad, de forma que pareciera que las redes de solidaridad comunitarias y vecinales son evidentes y reconocidas entre sus habitantes, no sólo como acciones solidarias de convivencia sino también como estrategias de sobrevivencia ante la necesidad.

Así mismo, las citas también denotan la presencia del conflicto a lo interno de las dinámicas carpianas. Al mismo tiempo que se describe la alegría, humildad, la amistad y el agradecimiento, se habla de “las cosas malas” y de las diferencias entre las personas. Con esto se desvanece cualquier apreciación romántica de la comunidad y se reconoce su complejidad y contrariedad. Así es que, de la mano de la mencionada solidaridad, se presentan enfrentamientos y conflictos que

tienen un mismo origen: la convivencia en un contexto de múltiples carencias y de alta densidad poblacional. Elías, participante de la investigación, se refiere a esta situación de forma particularmente clara:

“Sigue siendo pesado [vivir en Carpio] porque uno sigue viendo varas como de abuso hacia las mujeres, hacia los niños, se sigue empobreciendo la comunidad. Aquí hay 35 mil habitantes¹³ en un espacio que no aumenta; entonces sí, como que eso ha generado muchos roces y uno constantemente los ve, roces que son muy estúpidos, pero es por esa lógica también.” (Elías)

Además, es importante evidenciar como una de una de las previas citas entiende la identidad de Carpio en relación al reconocimiento de su particular condición de binacionalidad. Afirma Lucy “como hay inmigrantes aquí hay ticos también que, poco a poco, quieren salir adelante”; sobre esto es posible inferir que el elemento integrador de lo común en la comunidad se sustenta en el esfuerzo diario por el mejoramiento de las condiciones de vida, más que por la afirmación de alguna nacionalidad o lugar de proveniencia en concreto. En otras palabras, pareciera que ya a lo interno de Carpio las especificidades de nacionalidad quedan en un segundo plano y se conforma una identidad propia de este lugar, enraizada en los esfuerzos históricos y cotidianos del vivir y sobrevivir en este espacio.

No obstante, la efectiva y casi proporcional presencia de costarricenses y nicaragüenses en la zona, así como el asentamiento minoritario de migrantes de diferentes países, particularizan definitivamente la dinámica local cotidiana. Es así como, la diversidad cultural es un elemento fundamental del acontecer en Carpio, ya que allí convergen múltiples prácticas asociadas a la diversidad de orígenes de su población. Así lo menciona Alexis cuando habla de sus primeras impresiones al llegar a la comunidad:

“Recién llegado aquí yo sentía que era como Nicaragua, entonces uno se sentía como en casa. Hay gente que es muy amistosa, llegan y le hablan a uno de la nada y uno es como “¡Ay si! Hola” y le entablan una conversación y uno ni cuenta se da. También aquí la gente busca prosperar, no se queda ahí estancada, la mayoría. Digamos que cierran la entrada principal y uno sobrevive aquí. Ahí hay un mercado, un super, de todo. Aquí no se quedan atrás, es como entrar a un país nuevo.” (Alexis)

¹³ Esta cifra es una de las que se suelen mencionar sobre la cantidad de personas que viven en Carpio; sin embargo, como se mencionó, no se registra un dato exacto al respecto.

La expresión “entrar a un país nuevo” es muy representativa de la dinámica carpiana. Al transitar por las calles de la comunidad es posible encontrarse con variedad de puestos de comida de pluralidad de orígenes, pero especialmente de comida nicaragüense. Entre estos se encuentran las tortillerías, fogones al aire libre con pinchos de carne asándose y puestos de pan casero. Resulta interesante destacar en las siguientes citas cómo dicha diversidad gastronómica es una de las características más valoradas por las y los participantes al hablar de Carpio:

“De Carpio me gusta la comida, la fritanga digamos; que es como un pueblo y podés salir de aquí y podés encontrar en cualquier lado comida, más que todo nicaragüense, eso es lo que más me gusta.” (Andrés)

“[Me gusta] la diversidad que hay de personas, porque yo puedo salir aquí a la calle un toquecito y “¡Ay me quiero ir a comer algo!” y ya. Me puedo ir a comer algo de un chino o que por allá hay comida caribeña o que por allá Nica.” (Martín)

“Pero sí, más que todo es la gente y la cultura [lo que me gusta], porque aquí hay mucha cultura gastronómica. Usted con mil colones come.” (Diana)

Las citas expresan cómo la diversidad gastronómica es representativa de la diversidad de la población, la cual pareciera, además, ser elemento de agrado y orgullo. En esta línea, el disfrute sobre la multiplicidad de ofertas gastronómicas expresa el reconocimiento, valoración y aceptación de la diversidad de personas que las producen, ya que en sus comidas se condensan elementos propios de una historia de vida previa a la llegada a Carpio.

Además, los puestos de comida exponen una manera en la que la misma comunidad ha generado sus propias dinámicas comerciales. Gracias a esto se propicia un incipiente desarrollo económico en el cual se producen opciones de generación de ingresos a nivel local. Así mismo, en este ensamblaje comercial las personas encuentran opciones accesibles de alimentación acordes a sus condiciones económicas, además de que se enriquece el ambiente intercultural ante la pluralidad de experiencias de cocina, al mismo tiempo de que se les posibilita a sus habitantes recordar el sabor de aquellas tierras que debieron abandonar en búsqueda de otro presente.

Otros elementos importantes sobre la experiencia de vida comunitaria en un entorno binacional, se expresan en aspectos como el lenguaje y las celebraciones culturales. Por su parte, el lenguaje y las expresiones de comunicación, evidencian maneras particulares en las que los

diversos acentos y vocablos costarricenses y nicaragüenses, se fusionan adquiriendo su propia riqueza y singularidad.

Así mismo, en cuanto a las celebraciones culturales se ubican aspectos como el grupo de baile folclórico nicaragüense “Cocibolca” y la celebración del día de la Inmaculada Concepción de María. El grupo de baile “Cocibolca” fue fundado desde el 2004 por miembros de la comunidad y su nombre refiere a un famoso lago del departamento de Granada, Nicaragua.

Por su parte, el día de la Inmaculada Concepción de María o también conocido como el día de “La Purísima”, es un evento de gran valor simbólico comunitario, propio de la religiosidad popular nicaragüense, que se festeja en el mes de diciembre. En este se realiza una actividad denominada la “Gritería”, la cual consiste en una procesión donde se exclaman frases asociadas a la virgen y se culmina con la degustación de comida tradicional nicaragüense.

4.2.2. El ambiente cotidiano

En cuanto a las percepciones sobre el ambiente cotidiano en Carpio se logran identificar diferentes modos de apreciación. Por una parte, jóvenes afirman que el ambiente es sumamente tranquilo, posicionándose en oposición al discurso mediático y social que se ha construido al respecto de la comunidad, mientras que otros participantes concuerdan en que el acontecer cotidiano es usualmente conflictivo, mencionando diferentes motivos.

Sobre esto es importante, primeramente, acotar algunos aspectos sobre el fenómeno de la violencia, ante lo cual es fundamental distinguir entre lo que son enfrentamientos agresivos y la violencia como tal. En esta línea, la violencia no corresponde a una condición particularizante de algunos barrios o sujetos. Es, en consecuencia, un fenómeno de carácter socioestructural en el cual el conjunto social, en sus diversos sistemas y estructuras de organización, produce y reproduce las prácticas violentas (estructurales, institucionales o simbólicas) hacia diversos sectores de la sociedad. Mauro Cerbino (2004), investigador en temas de organizaciones juveniles y violencia, plantea al respecto;

Se puede decir que el alarmismo social, relativo a los comportamientos delictivos o a la inseguridad ciudadana, intenta ocultar precisamente un escenario marcado por múltiples

conflictos socioculturales desatados, entre otras condiciones, por la presencia de mecanismos de interiorización, exclusión, marginación económica y simbólica de amplios sectores de la población. La presencia de estos mecanismos permite pensar la violencia como una construcción social tejida alrededor de las interacciones entre sujetos y escenarios conflictivos. (p. 12)

Así, los sistemas de dominación tal como el Estado, el mercado y los medios de comunicación, legitiman su posición mediante estrategias discursivas, en donde las conductas singulares del “otro” se utilizan como herramienta para la instauración de “objetos del miedo” en los cuales proyectar el temor social. Con dicha tendencia, se impone una mampara a las causas estructurales de las manifestaciones de violencia y se focaliza la atención y el miedo hacia las expresiones singulares del fenómeno, las cuales emergen con mayor facilidad en los contextos pobreza y exclusión (Rodríguez y Solano, 2011).

En este sentido, al mencionar y exponer los hechos conflictivos acontecidos en Carpio, se hace referencia a este fenómeno complejo y estructural de recepción y reproducción de la violencia. Por tanto, el hecho de que los imaginarios sociales coloquen a Carpio y a otros sectores urbanos donde se concentra la pobreza como los focos del acontecer de la violencia, conlleva a la singularización y territorialización de una problemática que es social y de causas estructurales, la cual está presente en la sociedad como conjunto.

Bajo dichas claves teóricas es posible identificar las percepciones sobre la dinámica cotidiana de Carpio. En este sentido, quienes plantean afirmaciones positivas utilizan adjetivos tales como “pacífico”, “bonito”, “tranquilo”, “lindo”, afirmando que la experiencia de vivir en esta comunidad resulta agradable bajo las mismas lógicas identitarias, ya mencionadas, de solidaridad y apoyo mutuo ante situaciones de necesidad. Esto en palabras de las y los participantes se registra de la siguiente forma:

“Bueno acá es un lugar muy tranquilo y pacífico. Obviamente, como en todo lugar, siempre va a existir la delincuencia, o sea, ni las mayores potencias se salvan de eso. Pero acá es un lugar muy pacífico, por lo general la gente siempre está intentando ayudar a la gente, entre todos se ayudan a hacer cosas. Es muy bonito porque ya conocés a la gente de acá, a los vecinos y usted sabe que ellos siempre van a estar dispuestos a ayudar en lo que puedan.”
(Carlos)

“Lo que se tacha aquí en Carpio, sobre que hay problemas familiares, personales, ¡nombres! Carpio es muy lindo. Los vecinos son tranquilos, nadie se mete con nadie. Sí que por ahí pasa un pintilla, pero nada más, no anda haciendo loco. Es muy lindo Carpio, tranquilo (...) Yo veo que aquí no es como lo tachan, Carpio es muy lindo y hay que conocer cada parte.” (Lucy)

Es interesante como en las citas se reconoce y enfatiza que la presencia de acontecimientos delictivos no es distinta de los que acontecen en otras zonas. Con esto no se invalida la percepción positiva y armoniosa del lugar, sino que dichas expresiones buscan desdibujar las diferencias construidas sobre Carpio en relación con otras zonas del país. En otras palabras, se busca desvincular a Carpio de ser el centro de delictividad ciudadana, negando las nociones que asumen al acontecer diario como exclusivamente conflictivo y peligroso. Al contrario, se expone que es posible desarrollar experiencias de vida “tranquilas” y “bonitas”.

Este discurso es sumamente interesante, ya que para otros participantes la realidad comunitaria no es considerada tan armoniosa. Ante esto es posible colocar que, en efecto, en Carpio se vivencian diferentes realidades que construyen distintos niveles de vinculación con los actos violentos y delincuenciales. En este sentido, el hecho de que ciertas personas, desde su subjetividad, no perciban situaciones de violencia cercanas, no significa que estas no existan como realidad objetiva.

Al respecto, para otro grupo de jóvenes la dinámica cotidiana no se considera siempre tan pacífica. Se reconoce que en la comunidad también es habitual, aunque ya no tan común, el desarrollo de conflictos a causa de grupos o individuos que alteran la dinámica. Sobre esto comentan:

“Pero sí, a veces llega mucha gente que solo quiere llegar a hacer mal y no es necesariamente personas que viven acá, porque a veces se viene gente de Pavas o de Lomas por el puente que hay aquí sobre el Torres. Muchas veces es así o gente que tiene muchos años de estar en la cárcel y salen y solo vienen a querer asaltar a todo el mundo.” (Martín)

“Bueno no me gusta, obviamente, las bandas de delincuencia que hay; porque los maes, aunque uno no quiera, los maes tienen el control. Por ejemplo, uno está en la calle y de repente se arma un problema entonces uno tiene que sí o sí meterse a la casa. Ellos toman el control del espacio público, eso es lo que más detesto.” (Andrés)

Como se aprecia, la primera cita localiza el conflicto en personas externas o ajenas a la comunidad y menciona como orígenes del conflicto a las personas provenientes de la localidad de Pavas. Dicha localidad cuenta con una significativa cercanía física y social con Carpio, ya que este asentamiento urbano también cuenta, en ciertas zonas, con una historia de toma de tierras¹⁴, importante porcentaje de población inmigrante y datos sociodemográficos similares a los de Carpio en cuanto a la insatisfacción de necesidades básicas (Municipalidad de San José, 2016). A pesar de tales características compartidas, se identifican múltiples referencias sobre rencillas entre personas de ambas localidades.

La segunda cita ubica el conflicto no como algo ajeno a la comunidad sino como algo propio de ella. Así pareciera que las bandas organizadas para asuntos delictivos cuentan con cierto poder social a lo interno de la comunidad, con lo que logran dominar a su disposición el escenario público. Dicha situación no ocasiona solamente efectos inmediatos sobre el acontecer cotidiano haciendo que las personas ingresen forzosamente a sus casas, sino que tal y como se aprecia en la frase “eso es lo que más detesto” se producen inconformidades, molestias y cierto sentimiento de impotencia al respecto.

No obstante, es importante destacar que para algunos participantes no se considera que los conflictos se propician exclusivamente a causa de las y los vecinos, la Fuerza Pública juega también un rol importante en cuanto a este tema. Al respecto se expone:

“La vara de la militarización [de la Fuerza Pública] también es otra vara que hay que problematizar, porque no podés estar en tu casa, al frente y que venga un policía y te detenga si vos solo estás al frente, te limita el derecho a la libertad de tránsito. Entonces son varas que, diay, la comunidad normaliza por muchos factores, que cuando salís [de Carpio] ya ves no está en otros lados, porque son otras dinámicas.” (Elías)

“Desde pequeño [en Carpio] a usted lo detienen y le meten un garrotazo. A mí la GAO me detuvo en frente de mi mamá, aquí en frente de esta casa y con mi hermano. Solo estábamos hablando aquí al frente y nos detuvieron 5 patrullas de la GAO, todos encapuchados, con M4 en la mano y nosotros como ‘Mae somos jóvenes’, nos pusieron contra la pared y nos empezaron a tomar fotos y alzar las camisas a ver si teníamos tatuajes, porque aquí todo joven es delincuente, todo joven pertenece a una pandilla.” (Elías)

¹⁴ Se puede mencionar como ejemplo el asentamiento informal que se conoce como Finca San Juan.

En las citas es posible observar el funcionamiento particular de la violencia institucional en los barrios empobrecidos, ya que los fragmentos refieren a intervenciones arbitrarias de la Fuerza Pública hacia sujetos de la comunidad que no se encontraban cometiendo ningún delito. Lo anterior es reflejo de la operacionalización de la violencia estructural y simbólica, hacia estas poblaciones donde las causas de las retenciones se sustentan en el lugar el de residencia, la condición de juventud y lo que Elías denominó en una conversación informal como la “Portación de Rostro”, es decir, cumplir con los imaginarios estéticos de lo que se piensa es la apariencia física de un delincuente.

En las citas se apela a que la Fuerza Pública opera en Carpio de forma distinta a como lo hace en otros lugares. El participante menciona que él logró identificar esto cuando, por motivos de estudio, residió en otro lugar fuera de Carpio. Así llega a reconocer que las detenciones arbitrarias no son comunes en todo lugar y que, al contrario, es un trato particular de las fuerzas policiales hacia la población Carpio, esto sobre la presunción de que es allí donde viven personas que se dedican a asuntos criminales.

Resulta interesante la posición que adquiere Elías al haber tenido la oportunidad de tomar distancia de la comunidad y cuestionar algunas de sus dinámicas, es por esto que él apela a que existen sectores poblacionales han normalizado los comportamientos inapropiados y violentos del personal policial, dado a que dicha realidad es la única que conocen. No obstante, para él la violencia policial se sustenta en la estigmatización de la pobreza y la migración.

Al respecto del conjunto de citas presentadas anteriormente, es importante señalar la tendencia a colocar como agentes productores de violencia y conflicto a actores externos a la comunidad, ya sean estos ex privados de libertad, vecinos de Pavas e incluso la Fuerza Pública. Únicamente, el participante Andrés se refiere a conflictos originados por agentes propios de la comunidad, mientras que para Carlos y Lucy la vivencia en Carpio es tranquila y armoniosa.

Dichas apreciaciones, en conjunto, resultan confusas; no obstante, son un reflejo de la contrariedad y complejidad del panorama local. De esta forma, lo que es posible de establecer es que, como tal, la vivencia cotidiana en Carpio se configura a partir de toda esta amalgama de

acontecimientos y experiencias. Desde lo “bonito” y “tranquilo”, pasando por los conflictos entre vecinos y localidades aledañas, hasta los enfrentamientos con la Fuerza Pública.

El error, entonces, consiste en generar comprensiones estáticas y definitorias sobre este y otros lugares, donde se valora una totalidad compleja sobre la base de algunas características específicas, negando así una diversidad y multiplicidad de vivencias. Dicha complejidad de la experiencia se puede ver expresada en la relación contradictoria de sus habitantes con la misma comunidad, en donde sentimientos de agrado y afecto se entremezclan con el dolor y el sufrimiento de sus propias o cercanas experiencias:

“Díay como yo ya vivo acá, me gusta. Yo ya me voy para otro lado y no puedo vivir sin Carpio, tengo que volver a Carpio ¿me entiendes? Ya son tantos años y han pasado tantas varas. Como le han pasado cosas malas, le han pasado cosas buenas a uno (...) Pero si, nada bueno, nada bueno de eso, nada bueno ha vivido uno aquí en Carpio; nada bueno, porque hasta un balazo me pegaron cuando tenía 12 años.” (Julián)

“Es como contradictorio sabe, en parte no me gusta la gente, pero en parte me gusta la gente. Acá están la mayoría de mis amigos. He conocido gente maravillosa, que tienen sus problemas y eso, pero es gente que me ha hecho cambiar la forma de ver las cosas. Gracias a Dios no tengo una familia que tenga problemas, nos peleamos o así, pero tengo a mi mamá, mi papá, mis hermanas. Pero yo no he tenido un papá alcohólico o una mamá que anda en drogas. Yo vivía como en mi burbuja donde todo estaba bien, entonces al conocer otras personas y las tratás de verdad uno se da cuenta de todos los problemas que tienen. Entonces lo que más me gusta de Carpio es haber conocido personas que me han metido más en el arte y que me han abierto los ojos para ver otra perspectiva de mundo.” (Nancy)

Lo señalado por la y él informante, refiere no solamente a lo complejo de las situaciones vividas a lo interno de la comunidad como el ser lastimado por una bala perdida, crecer en un núcleo familiar en donde los padres tienen problemas de adicción aunado de situaciones de pobreza; sino también sobre lo contradictorio de la relación que se construye con este entorno en donde “Como le han pasado cosas malas, le han pasado cosas buenas a uno”.

Pues bien, tal y como se mencionaba anteriormente, la identidad y el sentido comunitario no se construye únicamente sobre lo positivo del lugar; también puede sustentarse sobre las historias de sufrimiento compartidas, sobre las experiencias de vida difíciles y retadoras. A partir de esto, los significados construidos en común intensifican la relación contradictoria con la misma

comunidad, quizás es por esto que a pesar de lo “nada bueno” vivido por el informante Julián, él mismo expresa que no podría vivir en otro lugar que no fuera Carpio.

4.2.3. Problemáticas en transición

Un aspecto que constantemente fue mencionado por las y los participantes, es que, en la actualidad, en Carpio, se percibe un ambiente cotidiano más tranquilo del que se vivía hace algunos años atrás, sin que la delimitación de esta temporalidad esté totalmente clara. Lo previo, se representa en las siguientes citas:

“Si ya son 3 o 4 años que es muy raro escuchar que pasó tal cosa o que asaltaron a este o que le dispararon o peleas entre pandillas. Es demasiado raro, demasiado raro.” (Martín)

“Puede ser que en algún tiempo hubo mucho, mucho crimen, pero como que la comunidad sabe cómo avanzar y poquito a poco se fue perdiendo ese tipo de casos.” (Alexis)

“Demasiado ha cambiado, porque antes era totalmente diferente. Las pandillas si existían, siempre han existido, pero Carpio ha cambiado. Donde yo vivo no había mucha corrupción, drogas ni nada de eso. Ahora la droga es peor (...) Cuando yo vine hace poquito y vi Carpio yo dije: ‘¿Este es Carpio?’ Las personas que yo conocí antes, que eran personas increíbles, personas humildes, las veo ahora y son personas totalmente diferentes.” (Kevin)

Las citas se refieren a un periodo de tiempo donde la presencia de agrupaciones juveniles, a las cuales la comunidad ha denominado como pandillas, dominaban la escena cotidiana. Debido a su presencia los conflictos y enfrentamientos eran usuales, favoreciendo a una sensación comunal de peligro e inseguridad. No obstante, según se menciona estas organizaciones ya no se encuentran activas a nivel comunitario, de ahí que se plantee, con frecuencia, que Carpio ya no es tan conflictivo como antes. Sin embargo, son múltiples los comentarios al respecto de este periodo, con lo cual es posible establecer que su presencia generó un gran impacto a nivel de la comunidad.

Los diversos estudios sobre Carpio tienen diferentes posiciones al respecto de si resulta adecuado y preciso denominar a dichas agrupaciones juveniles como pandillas. Sandoval et al (2016) considera que usar la denominación “pandilla” no es conveniente ya que la información recopilada no posibilita determinar con contundencia este tipo de organización. No obstante, otros

estudios más específicos sobre el tema¹⁵ advierten que en efecto algunas de las agrupaciones juveniles de Carpio y de otros lugares de GAM constituyeron en su momento conjuntos pandilleros.

Al respecto, las investigaciones aclaran que las pandillas en Costa Rica no se pueden valorar en los mismos términos de pandillas centroamericanas de países como Honduras, Guatemala y El Salvador. Estas agrupaciones distan sustancialmente en aspectos como sus orígenes, el récord delictivo, el nivel de aparición en los medios de comunicación, la rigidez en las jerarquías, el uso de la violencia y sus correspondientes formas de organización. Además de esto, se debe considerar que en Costa Rica las pandillas no adquieren un carácter transnacional como es usual de pandillas como “La Mara Salvatrucha” y “La Mara 18”, sino que han concentrado un carácter de presencia elementalmente local (Rodríguez y Solano, 2011).

Sobre estas experiencias se profundizará en el siguiente capítulo, de forma que lo que es importante de destacar en este caso es la valoración sobre que la presencia de estas agrupaciones era motivo de altercados en la dinámica social comunitaria. Sobre esto se ha generado una memoria colectiva de un pasado cercano más violento, así como la sensación de un presente con más calma pero no por ello menos violento.

De acuerdo a lo anterior, la última cita expuesta introduce a otro de los aspectos preponderantemente mencionados por las y los participantes, donde pareciera que, con el eventual desvanecimiento de las problemáticas producidas por las pandillas, el conflicto se ha trasladado hacia una problemática asociada al consumo y venta ilegal de drogas. Sobre esto mencionan los informantes:

“Ya ahora, eso de pandillas ya no existe aquí. Ya ahora la problemática se puede decir que es por drogas u otras cosas, pero ya pandillas no. Ahora es por droga que se malmata la gente, digamos por las plazas. Si, ya no, pandillas no. Digamos que alguien vende droga y tiene un sector entonces no puede llegar otra persona a vender ahí. Dios guarde.” (Jose)

“Es que antes no se miraba como ahora que se ven carajillos fumando piedra. Antes casi ni la marihuana se fumaba, lo más que se hacía antes era tomar. Algunos olían, algunos no.

¹⁵ Estas investigaciones constituyen el estudio de Rodríguez y Solano (2011) sobre pandillas, violencia y dinámicas socioculturales de la zona urbana de Costa Rica y la investigación integral sobre pandillas, policía y comunidad en Centroamérica de Araya, Soley y González (2007).

Más que todo era tomar. Unos fumaban, pero otros no. Ahora la marihuana es legalizada aquí en Carpio, todas las drogas digamos. Pero sí, antes sí era como más conflictivo a cada rato se escuchaban balaceras, ahora es menos conflictivo, pero se ven más jóvenes que fuman piedra.” (Leo)

Es sobre esta situación a lo que se refería Kevin en la cita expuesta previamente donde, después de un periodo en Nicaragua, comenta que regresa a Carpio y a su llegada se encuentra con su vecindario y amistades en situaciones complejas y recrudescidas de consumo de drogas. Según se menciona la problemática concerniente a la presencia de drogas ilícitas en Carpio se da en dos aspectos; el primero, sobre el consumo y sus consecuencias y, el segundo, sobre la venta ilegal demarcada territorialmente.

Al respecto es difícil plantear una relación causal entre ambos procesos: la disolución de las pandillas y el auge del comercio ilegal de drogas. No obstante, es posible evidenciar una recolocación del foco de las problemáticas en el discurso comunitario; pasando de concentrarse en los conflictos violentos, explícitos e irracionales de las pandillas por el dominio de sectores del espacio público y el uso de ciertos símbolos, hacia una problemática de carácter más silencioso, pero aún evidente.

De esta forma, “las drogas” como una de las principales problemáticas locales, se constituye a partir, en primer lugar, de un evidente recrudescimiento de la situación de vida de las personas consumidoras, de forma que el consumo se inicia en edades más tempranas y se realiza con sustancias más fuertes y adictivas y; en segundo lugar, se reconocen los conflictos por el dominio de territorios de venta, los cuales no dejan de ser violentos pero se distancian en forma, contenido y frecuencia a los vivenciados anteriormente desde las dinámicas de las pandillas.

4.3. Reflexiones finales sobre las condiciones comunitarias

Este capítulo inicia colocando las diferentes formas de nombrar un mismo lugar y cuestionando los significados que esto podía representar. Así, se propuso una diferenciación entre La Carpio y simplemente Carpio. La Carpio, por su parte, presenta la forma en la que se conoce y se nombra a la comunidad desde el exterior, asociada a una imagen pública que presenta a la comunidad como un lugar inhabitable y sumamente peligroso del que se habla con lejanía, desprecio y estigma. Carpio, en consecuencia, parece ser ese lugar del que hablan y conocen sus

habitantes, libre de estigmas e imaginarios sociales impuestos, que es lo que simplemente es y que representa un mundo desconocido para las personas externas a la comunidad.

De esta forma, el capítulo realiza un recorrido sociohistórico por la comunidad, ese lugar tan mencionado pública y mediáticamente, pero del que, en realidad, se conoce poco. El repaso por su historia y por sus dinámicas cotidianas ha permitido comprender que este es un espacio local que a través de sus esfuerzos por sobrellevar las dificultades que impone la pobreza y la exclusión, ha logrado conformar una comunidad en donde se entretejen identidades y sentidos de pertenencia.

En ese sentido Carpio es el “aquí” de sus habitantes, es esa historia poco visibilizada de esfuerzo, lucha, presiones, conflictos y organización colectiva que no forma parte del acontecer noticioso. Es la vivencia cotidiana y subjetiva que se carga de amistad, complicidad, solidaridad, trabajo y esfuerzos, pero también de sufrimiento y dolor ante las implicaciones de la vivencia diaria de la pobreza y de la marginación, de los conflictos violentos que surgen en consecuencia, del rechazo de un otro externo y de las previas historias de carencia y despojo con las que se llega, se habita y se intenta “salir adelante” en este espacio.

De esta manera es palpable la complejidad y contrariedad de las circunstancias, relaciones, sentimientos y afectividades que se entrecruzan en este barrio. Se puede afirmar en consecuencia que la vida cotidiana en Carpio no es sencilla y, sin embargo, tampoco es lo que mediáticamente se ha hecho creer. En la cotidianidad de Carpio conviven historias de vida apacibles, enfrentamientos entre pandillas, comercio local de comidas tradicionales, niños y niñas jugando en el parque o en las calles, conflictos por drogas, festividades religiosas, procesos de organización comunitaria para dar mejoras al espacio, etcétera.

Capítulo V. La cuestión juvenil: particularidades del crecer en Carpio

En este capítulo, mediante el análisis conjunto de las narraciones de las personas participantes, se busca comprender la particularidad que asume la juventud en este espacio local y comunal que, como ya fue planteado, presenta ciertas características específicas que complejizan y diversifican el escenario de la vida cotidiana.

Para ello, es necesario tener presente que las personas participantes, más allá de compartir el mismo lugar de residencia y tener aspectos en común, son una población sumamente diversa. Así es que, de acuerdo a la fundamentación teórica planteada desde el enfoque de las juventudes, no se pretende establecer una comprensión homogénea de esta población, sino que se busca partir de su diversidad y complejidad para realizar un análisis más allá de los estigmas e imaginarios sociales establecidos para la población y la comunidad.

En este capítulo se describen los principales hallazgos sobre la experiencia particular de crecer y ser joven en Carpio, los cuales consisten en: las valoraciones sobre esta experiencia, las vivencias particulares de un contexto con presencia de conflictos violentos y pandillas juveniles y el impacto de crecer en medio de miradas estigmatizadoras hacia la comunidad y su población joven. Cada uno de estos aspectos se explora a continuación a partir de los relatos de las y los informantes.

5.1. Reflexiones sobre el crecer en Carpio: un campo de contradicciones

Para la población entrevistada la experiencia de vivir y crecer en Carpio suele comprenderse de forma contradictoria, sus recuerdos transitan entre momentos de alegría y felicidad, así como de conflicto y sufrimiento ante diversas situaciones mediadas por la carencia y violencia.

Se debe recordar que la toma del terreno fue en el año de 1993 y que las personas jóvenes entrevistadas presentan edades entre 18 y 29 años, de forma que ellos y ellas crecieron o nacieron en los primeros años de conformación de esta comunidad. Así, recuerdan cómo sus familias debieron trabajar para establecer sus viviendas, asistieron a la escuela en sus primeras

infraestructuras, conocen el trabajo y las luchas comunitarias por el acceso al agua, electricidad y salud, entre otros aspectos ya mencionados.

Para algunos y algunas su niñez se recapitula en términos de llegar a la comunidad, asistir a la escuela y jugar en la calle. Lastimosamente, para esos momentos ciertas situaciones de conflicto y violencia ya se estaban articulando, de manera que las memorias infantiles se entremezclan entre el juego y la violencia comunal. Algunos de estos recuerdos se expresan en las siguientes citas:

“Más que todo lo que recuerdo es eso, salir a jugar con todos en la calle, venir de la escuela, estar todos sentados hasta altas horas a veces, hablando tonteras o jugando. Siempre fue como un lugar donde podía jugar, estar feliz, correr, vacilar con los amigos.” (Martín)

“Siento que fue una buena niñez, obviamente con sus varas. Había mucha balacera en ese tiempo, nosotros jugábamos en la calle bola, era lo que más jugábamos. Siempre, bueno no siempre pero constantemente, había tiroteos, aunque usted estuviera en la calle, aunque usted fuera niño. Entonces siempre había como una vara de alerta, pero con mucho juego digamos, en comparación a otros espacios. (...) Desde pequeño uno va mirando a la gente que controla el barrio, como los picudos, que son los que controlan acá. Entonces uno de los juegos era "ladrones y policía", usted cuando era ladrón decía "yo soy picudo", esa vara como desde pequeño uno lo va interiorizando.” (Eliás)

Entre ambas citas se puede observar de forma clara, esta doble y simultánea condición de Carpio como un espacio de juego e interacción vecinal, así como escenario de conflictos y encuentros violentos. Sobre esto, se señala en la segunda cita dos aspectos importantes; el primero, es la referencia al estado de alerta constante, donde pareciera que el conflicto violento era, para ese entonces, un elemento más del acontecer cotidiano. Ante esto las familias no involucradas debieron adecuar sus acciones diarias en función de dicha alerta.

En segundo lugar, se encuentra la mención sobre cómo tales situaciones calan en los imaginarios infantiles sobre la adultez. De forma tal que en el juego se representan actores de presencia comunitaria como los policías y “picudos”, quienes llegan a constituir opciones y ejemplos de proyectos de vida a futuro.

Sin embargo, para otros niños y niñas el conflicto violento no solo era algo que se observaba o se escuchaba en el espacio público. Para muchos, desde edades escolares, comenzaron a

participar de las llamadas pandillas, o bien, de lo que ellos y ellas suelen referir como “andar de vago” o “andar en la calle”. Tales términos hacen referencia a la particular situación de caminar constantemente por el barrio y de habitar el espacio público. No obstante, esta práctica también se ha asociado al abandono de los estudios y al consumo de sustancias adictivas. Así narran las y los participantes este periodo de sus vidas:

“Ahí comencé a conocer lo que era la calle, a andar de vago. Fue como a los 8 años que mi mamá me soltó, antes no me dejaba salir. Me junté con unos chiquillos vagos, andaba para arriba y para abajo (...) Yo conozco cosas que un niño de ahora, de la edad que yo tenía en ese tiempo, no conoce. Mucha gente me conoce que anduve ahí, conocí muchas cosas, vi muchas cosas, hice muchas cosas.” (Leo)

“Usted puede ver a los niños que andan en las calles, los papás no están entonces ahí es donde los agarran las pandillas. Eso es lo que me pasó, yo empecé como de 11 años, me acuerdo que todavía estaba en la escuela, creo que en quinto o sexto y empecé a andar con la pandilla de Los Ángeles.” (Diana)

“Desde muy chiquito ya andaba yo en pandillitas, tirando piedras, según yo. Tenía como 9 años y ya me le escapaba a mi mamá y me iba para la calle y ya andaba yo jugando de matoncito desde niño.” (Jose)

En las tres citas presentadas es evidente las tempranas edades en donde la y los participantes se vieron implicados en pandillas o en la práctica autodenominada como “andar de vago”; además, en el caso particular de Leo, se hace mención una cotidianeidad pasada, propia de su niñez, aparentemente muy violenta. Estos aspectos son importantes ya que reflejan infancias complejas, en donde como niños y niñas, las y los participantes vivenciaron complejas situaciones tanto en la “calle” como en sus hogares.

Así mismo, el uso reiterado del término “andar de vago” para hablar de la vida sucedida en el espacio público, evidencia lo que Cerbino (2004) considera como “La incorporación de la etiqueta” (p.19); es decir, el hecho de que las y los sujetos juveniles incorporan y se apropian de las caracterizaciones empleadas por el mundo adulto para definir la juventud. Esto debido a que, es desde la lógica adulta, que se considera al pasar tiempo en el espacio público como un acto de vagancia o una pérdida de tiempo; para las y los jóvenes este es un tiempo fundamental de interacción, de libertad ante las normas del hogar y de conformación de redes.

Por otra parte, se relaciona en las citas la vinculación a pandillas o a “la calle” con sucesos en las dinámicas familiares, ya sea por la búsqueda de independencia y redes, o bien, motivo de una situación de abandono. Sin embargo, ante esto, es importante colocar lo riesgoso de depositar, analíticamente, la responsabilidad de la vinculación a grupos pandilleros en las “fallas familiares”, “la pérdida de valores” o “la desarticulación familiar”, ya que esto corresponde a esconder las profundas y complejas causas estructurales que producen y reproducen el fenómeno. Ante el recrudecimiento de las condiciones de vida “la familia en crisis” es, más que la causa, un síntoma del deterioro del estado de las condiciones sociales de existencia (Cerbino, 2004).

Entonces, no es casual que en un contexto de marcadas situaciones de pobreza y de largas jornadas de trabajo, los conjuntos familiares no logren satisfacer necesidades tanto materiales como afectivas de niños, niñas y personas jóvenes; quienes llegan a encontrar en los grupos de pares un refugio y un espacio de resguardo ante las carencias económicas o emocionales de sus hogares.

En este sentido, al respecto de la vivencia de lo juvenil, las y los participantes plantean al crecer en Carpio desde adjetivos como “duro”, “difícil”, “heavy”, “extraña” e, incluso, “genial”. Estas consideraciones, diversas en sus explicaciones, encuentran su raíz en las múltiples condiciones de la compleja realidad socioeconómica y sociocultural que experimentan a diario.

De tal forma que, jóvenes describen la vivencia de la juventud en Carpio como “dura” por motivo de las dinámicas comunitarias asociadas a la delictividad y la violencia. Sobre este tema se habla desde distintos lugares; para unos es una situación en donde se han visto explícitamente afectados, mientras que para otros corresponde al contexto en cual se enmarca su diario vivir. Es decir, sin que se hayan visto afectados directamente de los hechos. Ambas posiciones se expresan en las siguientes citas:

“Vieras que es un poco duro [crecer en Carpio] porque está lo que son las pandillas y todo eso, lo que es las balaceras que antes se armaban aquí, bueno ya ahora casi no por dicha, y lo que es mucho la delincuencia. Entonces ha sido un poco difícil crecer con eso. Uno tiene que acostumbrarse a esas cosas.” (Jorge)

“De hecho que es duro ver morir, como dicen aquí, a ‘compitas’ de uno. Tal vez no es el camino que habrían querido llevar porque eran caminos malos. Uno como que ya está medio cansado de que las personas mueran en caminos que no tienen sentido, entonces se siente uno incómodo y triste.” (Kevin)

Tanto Jorge como Kevin exponen prácticas y sentimientos asociados a dichas situaciones. Jorge expone como método de sobrevivencia en el entorno, el acostumbrarse a las situaciones conflictivas que acontecen; no obstante, esto es posible para él ya que puede posicionarse desde un lugar de distanciamiento. Para Kevin la realidad es distinta, ya que se ha visto directamente afectado por tales situaciones con la muerte violenta de amigos e, incluso, de una hermana menor, sobre esto expone sentimientos de cansancio, dolor, sinsentido, tristeza e incomodidad.

En ambos casos, más que experiencias singulares, se pueden identificar diferentes perspectivas que asumen las y los jóvenes para intentar afrontar los impactos, directos o indirectos, de tales situaciones.

Sin embargo, no solo los eventos comunitarios dificultan y condicionan la experiencia juvenil. Otra perspectiva considera que lo difícil de crecer en Carpio son las prácticas extracomunitarias; es decir, aquellas que suceden al salir de la comunidad y que implican enfrentar los imaginarios sociales construidos sobre Carpio.

Sobre esto es importante acotar el aspecto, ya mencionado en el primer capítulo, sobre la transición de las problemáticas comunitarias. Este aspecto refiere a que se considera que, hace aproximadamente unos cinco años, los altos niveles de violencia concretados en enfrentamientos, golpes y balaceras, han disminuido sustancialmente. De esta forma, en la actualidad, uno de los principales aspectos que complejiza la vivencia de lo juvenil en Carpio, es la carga simbólica de ese pasado violento y mediático que, en la actualidad, no corresponde con la vivencia cotidiana. Esto se aprecia con claridad en los siguientes fragmentos:

“No me gusta que las personas piensen mal de un lugar cuando no conocen ese lugar, puede ser que en algún tiempo hubo mucho, mucho crimen, pero, diay, como que la comunidad sabe cómo avanzar y poquito a poco se fueron perdiendo ese tipo de casos.” (Alexis)

“Crecer en Carpio es una experiencia súper "heavy" como dicen, extraña y genial. Porque es un lugar que lo llaman peligroso, de hecho, cuando voy a algunos lugares y me preguntan “¿De dónde es usted?” y yo digo que de Carpio la gente se queda como “wow”. Entonces es un lugar que lo toman como en cierto sentido malo, lo tachan como un lugar donde solo hay gente pobre, drogadicta, en malos vicios y que hay mucha delincuencia, lo toman así; pero vieras que no, Carpio es bonito.” (Lucy)

La primera cita es enfática y representativa en cuanto a que los imaginarios presentes sobre la comunidad ya no corresponden a una realidad objetiva local. Es evidente en este caso una sensación de cansancio y hartazgo al respecto. Así también, puede observarse en la segunda cita la inconformidad de Lucy ante las percepciones externas sobre Carpio, ya que igualmente no las considera representativas de la realidad comunitaria.

En ambos casos, además, prevalece un sentido de valoración y aprecio sobre la comunidad, considerando que esta ha trabajado para transformar ciertas problemáticas locales. De tal forma, para la y el participante el estigma sobre su comunidad, y no así su realidad concreta cotidiana, es lo que torna la experiencia juvenil en algo “heavy”¹⁶ según menciona Lucy, es decir, algo difícil y complejo.

Además, lo planteado en dichas citas, refleja una tendencia de las demás respuestas de participantes quienes, a pesar de reconocer los momentos difíciles, duros y dolorosos que han vivido como residentes de Carpio, sostienen valoraciones positivas sobre su comunidad. Afirman que el crecer en esta comunidad les ha brindado experiencias y aptitudes ante la vida que no hubieran adquirido de vivir en otro lugar. Dicha valoración se menciona en citas como las siguientes:

“Vivir en Carpio no es cosa muy fácil porque la etiqueta que le ponen a uno no es nada bonita. Aparte de que La Carpio es un lugar que la gente lo pone como malo, el hecho de vivir aquí es bueno porque así he aprendido muchas cosas que tal vez la gente de otros lugares, lugares de plata, nunca van a comprender de este mundo que se vive aquí en Carpio.” (Kevin)

“Pues sí, es buena [la juventud] porque siento que hay mucha interacción aquí adentro, tuve muchos compas muy cercanos y mucha gente muy cercana; al igual que fue muy dura porque son varas de barrios súper complicadas, pleitos, peleas, se estresa mi mamá por la ruta que uno va haciendo desde joven, desde pequeño.” (Elías)

“Todo un cambio de vivir allá [Uruca] a vivir aquí [Carpio], fue un cambio y agradezco ese cambio, si no fuera por eso yo no sería lo que soy ahora.” (Alexis)

¹⁶ Palabra del inglés que se traduce como fuerte, pesado o intenso.

Para Kevin vivir en Carpio se describe como vivir en otro “mundo”, otro mundo de realidades al que las personas ajenas a ese entorno, y a su condición de clase, no serían capaces de comprender. Así, se aprecia cómo se considera que la imposición de “etiquetas” hacia la población juvenil, complejiza su proceso de desarrollo personal y social. Esto principalmente asociado a la confrontación con ese mundo externo que les juzga a priori.

No obstante, resulta interesante que, a pesar de lo anterior, se valore la experiencia de crecer en Carpio en razón de la complejidad de situaciones que han experimentado. Al respecto, se infiere, que esto puede corresponder a una estrategia implementada para afrontar una historia personal suscitada en un contexto con presencia de complicadas situaciones de violencia y necesidad. Apunta Reguillo (2000) que “Si algo caracteriza los colectivos juveniles insertos en procesos de exclusión y de marginación es su capacidad para transformar el estigma en emblema, es decir, hacer operar con signo contrario las calificaciones negativas que les son imputadas.” (p. 79).

5.2. Vivir en un contexto con presencia de pandillas: dinámicas de interacción

Al pensar en las dinámicas cotidianas de interacción y participación juvenil en Carpio, hay un elemento que resulta preponderante y es la constante mención a la época en la que las pandillas determinaban el acontecer cotidiano. Este periodo de tiempo, es un momento significativo de la historia de vida de las y los participantes, ya sea por una conexión directa o indirecta con tales agrupaciones juveniles. Así, al conversar sobre aspectos tales como las actividades que realizan en su tiempo libre y al recordar sobre sus años de experiencias juveniles, muchas anécdotas se cuentan en torno a su relación o participación en una pandilla.

Ciertamente, dado a que las y los participantes explican que en la actualidad ya no existe la presencia pandillas, dichos relatos se hablan en pasado y sobre una periodicidad difícil de concretar, pero que se puede inferir que va desde la década del 2000 hasta su progresiva desarticulación a partir del 2015 y hasta el 2017.

Tal y como previamente fue planteado, la conformación y dinámica de las pandillas en Costa Rica no es homologable a la configuración de estas en otros países centroamericanos como lo son Honduras, Guatemala o El Salvador. En dichos países su presencia y desarrollo ha sido sustancialmente más evidente y palpable, además de que las razones de su surgimiento se deben a

propios factores históricos, vinculados a aspectos como: migraciones y repatriación desde Estados Unidos, secuelas de conflictos armados y la implementación agresiva de nuevos modelos económicos y políticos (Araya et al., 2007).

En esta línea, resulta importante nombrar y reconocer, bajo sus propias características, la historia de la presencia de pandillas en el territorio nacional y en el espacio local de Carpio, ya que su invisibilización y la minimización de la problemática contribuye a sostener la idea de Costa Rica como un país elementalmente pacífico, en donde no acontecen hechos violentos. No obstante, esto sí ha sucedido y ha implicado afectaciones dolorosas para las personas que los vivencian. Dichos aspectos se abordan en el siguiente apartado.

5.2.1. Ser parte de una pandilla en Carpio

Pues bien, como punto de partida, una pandilla es una forma más de agrupación juvenil. Representa una comunidad emotiva en la que se cubren necesidades afectivas de las y los jóvenes. Constituye un espacio importante para la construcción de identidades, y con ellas se otorga sentido a experiencias de vida situadas en medio de contextos de pobreza, en donde las opciones de vida y de desarrollo son limitadas (Araya et al., 2007). Son, así mismo, entidades organizativas no formales que sostienen un carácter marcadamente local.

Una pandilla suele caracterizarse por la conformación de normas internas de comportamiento y la consecuente implementación de sanciones en caso de que estas sean vulneradas. Así también, se construyen lenguajes externos mediante el uso referentes simbólicos, principalmente estéticos, con los que se produce identificación, conformación de sentidos de pertenencia y diferenciación con otros. De igual forma, resulta fundamental el establecimiento de enemigos y la construcción de conflictos entre pandillas, lo que fortalece y cimienta la cohesión grupal (Araya et al., 2007).

En este sentido, la violencia tiene un papel central en la cultura de las pandillas, ya sea por la amenaza de carácter omnipresente de la tensión entre pandillas enemigas, o bien, debido al carácter vengativo de la violencia, en donde cada incidente expande en espiral esta dinámica (Araya et al., 2007). Los conflictos entre pandillas también pueden ser entendidos en términos de competencia, esto debido a las luchas por el respeto y la validación de los signos identificatorios

instaurados (estéticos o territoriales). Para Cerbino (2004), estos símbolos condensan y representan la búsqueda de un lugar, una posición y un papel en los ámbitos sociales y relacionales con otros.

En consecuencia, la percepción externa hacia las pandillas focaliza en ellas todo lo violento. Es a partir de ellas que se secciona lo normal y aceptable de lo anormal e inaceptable, de forma que se deposita en el sujeto juvenil de la pandilla aquello considerado conflictivo, indeseable y diferente. Cerbino (2004), propone que este rechazo social conduce a un exilio simbólico de la persona pandillera, con lo que se mina un camino de obstáculos para los deseos e intenciones de estas personas de abandonar una pandilla y, consecuentemente, se contribuye a la perpetuación de la problemática.

El fenómeno de las pandillas, también ha favorecido a consolidar el mito social y de lógica adultocéntrica de la violencia como un hecho fáctico, natural y gratuito de los conjuntos juveniles. Así, la violencia juvenil se ha esencializado y simplificado al abstraerla de sus condiciones y causas concretas. Este proceso ha favorecido a sostener una sensación de impotencia e incapacidad de solución de dicha problemática; en consecuencia, se han justificado acciones autoritarias y represivas, así como, procesos de estigmatización sistemática hacia los mundos juveniles.

Ahora bien, para pensar el fenómeno de las pandillas en Carpio y el cómo estas influyeron profundamente en las dinámicas juveniles comunitarias, es preciso apuntar que de las 13 personas entrevistadas solo 5 afirmaron haber participado activamente de una pandilla. A pesar de ser una muestra pequeña, es importante romper el estigma y visibilizar que no todos los y las jóvenes de barrios en condición de pobreza se han vinculado a una pandilla.

Así también, es importante reconocer que todos ellos y ellas, luego de experimentar situaciones complejas y violentas a lo interno de los conjuntos, han construido nuevas formas de vivencia de lo juvenil vinculadas, en gran medida, a sus prácticas artísticas. Tema sobre el cual se profundizará en los siguientes capítulos.

En cuanto a la especificidad de las pandillas en Carpio, la información consultada y recuperada no permiten establecer con claridad el cuándo, cómo y por qué del origen de estas agrupaciones en la comunidad; no obstante, se han encontrado algunas pistas que permiten intentar comprender el fenómeno.

La primera referencia de un informante sobre su vínculo con una pandilla data de aproximadamente del año de 1999, cuando el informante, con 9 años, comienza a participar de una pandilla ya conformada. Con ello, es posible identificar que, inclusive previo al siglo XXI, ya las pandillas tenían presencia comunitaria en un barrio que apenas llevaba pocos años de conformado. Sobre este punto Rodríguez y Solano (2011) advierten que el desarrollo de las pandillas en Carpio no está asociado a una dinámica de venta drogas, aunque sí se identifica importante evidencia de consumo. Precisamente, sobre el surgimiento de pandillas en la comunidad y una posible causa de sus conflictos, Elías plantea la siguiente hipótesis que ha escuchado a lo interno de Carpio:

“Se empiezan como poco a poco a formar agrupaciones de jóvenes que empiezan a tener roces, empiezan a tener pandillas y a conquistar territorios. No era por venta de drogas a lo que yo he escuchado, fue como que un grupo empezó a tener armas y otro grupo se las quiso robar, entonces empezó a haber mucho roce entre mucha gente y a haber pandillas.”
(Elías)

Con respecto a lo planteado, Rodríguez y Solano (2011) coinciden al exponer que uno de los resultados de su investigación, es que las pandillas en Carpio se caracterizan por tener conflictos principalmente territoriales; es decir, por el irrespeto a los elementos simbólicos construidos por cada pandilla. Dicho acto se expresa en forma concreta mediante la invasión o tránsito por un territorio enemigo, el cual solía estar determinado por la apropiación de un espacio cercano a una parada del bus. Al respecto, en la siguiente figura se muestra la dinámica de organización territorial sostenida por el conjunto de pandillas en Carpio:

Figura 1.
Ubicación de las pandillas en el espacio público comunitario



Referencias:

Parada del autobús (Sector de Carpio*)	■	■	La Primera	●	Las Gradadas o Los de la Primera
Territorio de pandilla**	●	■	La Segunda	●	Los de la Segunda
		■	La Tercera	●	Los Doce o Los Douglas
		■	La Cuarta	●	Los Picudos
		■	Los Ángeles	●	Los Corona o Rugrats
		■	La Terminal	●	Los Ángeles
				●	Los de la Termi

*A pesar de contar con nombres propios de sectores en la comunidad, las paradas del autobús son utilizadas popularmente para hacer referencia a la zona por donde se vive.

**Territorio aproximado por donde se ubicaba una pandilla.

Fuente: Elaboración Propia

La imagen es clara en cuanto a la cantidad de pandillas que tuvieron presencia simultánea en la comunidad, así como de los sectores sobre los cuales tenían dominio. De tal forma, se puede observar cómo en algunos sectores se podía ubicar más de una pandilla y lo complicado que se tornaba el tránsito libre por la comunidad; siendo que cualquier persona, dependiendo de la ubicación de su casa, se arriesgaba a ser asaltada al cruzar por algún territorio de asentamiento pandillero. Así mismo, si efectivamente se era participante de alguna pandilla, el transitar por territorio enemigo podía culminar en un enfrentamiento. En cuanto a esto, las y los participantes narran las siguientes anécdotas:

“Estaba [la pandilla] “La Primera”, una que se llamaba “Los Douglas”, otra que se llamaba “Los Ángeles”, a veces había dos pandillas en una sola parada, entonces sí era como complicadillo. A “La Termini” les decía “Los Benjamins”, entonces diay yo entré a esa. Yo estuve en “Los Ángeles” y en la de “La Termini.” (Diana)

“Fue un tiempo muy violento. De hecho, en ese tiempo no se usaban las armas, sino que todo era a pedradas o los golpes. Diay, a veces yo me topaba en el bus a los enemigos y yo me escondía. Una vez iba para el colegio y me encontré un enemigo, vino él que era más grande que yo y me quitó una gorra que llevaba yo y me pegó un golpe, después me sacó un cuchillo y bueno no pasó nada. Todo el tiempo era eso.” (Jose)

“Una vez, una gente [de la pandilla “La Primera”] se subieron al bus y me desbarataron. Solo a mí me pegaron, yo era de “La Tercera” y mi hermano y la otra gente con la que andaba era de “La Cuarta” y de “La Doce”, pero no tenían bronca. Solo tenía bronca “La Tercera” con los de “La Primera” y yo caminaba con los de “La Tercera”, entonces solo a mí me lincharon. Nadie se pudo meter porque, diay, nadie se mete sino nos iban a balear. Solo a mí me lincharon, todo carajillo.” (Leo)

En estas citas es posible identificar varias características de las dinámicas pandilleras en Carpio. En primer lugar, como se mencionó, las pandillas estaban identificadas, principalmente, por delimitaciones territoriales asociadas a las paradas del autobús. Lo anterior da origen a algunos de los nombres como “La Primera”, “La Tercera”¹⁷, “La Cuarta” o “La Termini”, correspondiente a la terminal del bus. Así también, la participante Diana menciona cómo en ciertos momentos dos pandillas se establecieron en una misma parada, con lo que se complejizó la situación.

¹⁷ Cuando se menciona a la pandilla “La Tercera” se hace referencia a las pandillas de “Los Doce” o “Los Picudos”, ya que ambas pandillas se ubicaban en la zona de la tercera parada.

En segundo lugar, se hace referencia a los conflictos entre pandillas sin mencionar los orígenes o razones de estos. Pareciera que los conflictos y enemigos estaban preestablecidos desde antes del incorporamiento de un sujeto a una pandilla, de forma que los enemigos se adquirirían gracias a la tradición oral y, por tanto, cargaban una condición mistificada. De esta forma, el informante Jose era miembro de la pandilla “La tercera” quienes sostenían conflicto con las pandillas de “La Primera” y “La cuarta”, son estos últimos quienes se mencionan como enemigos en su narración.

Por su parte Leo, fue miembro de “La Tercera” cuando ya Jose no participaba de las pandillas, de manera que no coincidieron como compañeros. Leo menciona que fue agredido por integrantes de “La Primera” cuando viajaba en el autobús con miembros de “La Cuarta”. Según cuenta, su hermano era miembro importante de “La Cuarta” por lo que Leo recibía respeto por parte de dichos integrantes. Este es el motivo por el cual solamente él fue agredido en el autobús, ya que entre “La Primera” y la “La Cuarta” no existía conflicto, mas no debían intervenir en los problemas de las otras pandillas.

Para Cerbino (2004) dichos conflictos entre pandillas se sostienen desde cierto carácter imaginario en el que se construyen procesos de identificación y proyección con "los otros". En dichos conflictos, las y los individuos estipulan una posición y un rol en el juego. De ahí que el hermano de Leo no interviniera cuando los miembros de “La Primera” agredieron a su hermano menor.

En este caso, pareciera que el hermano de Leo colocó en primer lugar su identidad como pandillero de “La Cuarta” sobre un posible rol protector de hermano mayor. Al mismo tiempo, puede pensarse tal situación como una respuesta estratégica de sobrevivencia al contexto, ya que como lo menciona Leo, la intervención en su defensa podría resultar ser más violenta y letal que la misma agresión física.

En tercer lugar, es interesante el manejo del espacio público compartido, ya que Carpio es un espacio físico pequeño, limitado y con una única salida, donde el medio de movilización principal es el servicio público de transporte. Ante esta situación, era un escenario común el

encontrarse con los “enemigos” en el autobús, es por ello que mencionan los participantes que el autobús fue, en múltiples ocasiones, un lugar de enfrentamientos entre pandillas.

A pesar de lo anterior, Rodríguez y Solano (2011) exponen que una característica importante sobre las pandillas en Carpio, es su fuerte interpelación por lo barrial. De esta forma, en ocasiones, la identidad carpiana se sobrepuso sobre la identidad pandillera. Ejemplo de ello, es que en momentos en los que la tranquilidad de la comunidad se vio comprometida por intervenciones externas, se generaron uniones interpandilleras en su defensa.

En otro aspecto, tal y como expone la teoría sobre pandillas, para las y los participantes, dichas agrupaciones constituyeron importantes comunidades afectivas, fundamentales para el mutuo reconocimiento y el ejercicio de su autonomía. En ellas se ha obtenido respuesta a las necesidades personales insatisfechas desde los ámbitos familiares, escolares o laborales. Comprensiones de este tipo se pueden observar en citas tales como las que se muestran a continuación:

“¿Cómo era estar en la pandilla? No sé, es que uno se siente en familia ... para uno todos son hermanos. Dios guarde y les hagan algo o algo así. Ahí siempre todos se compartían todo, o si uno ocupaba una cosa ahí siempre estaban ellos, una pandilla es una familia.” (Leo)

“A mí es que me agarraron pequeña, me agarraron chiquitilla. Más que todo, fue por un abandono de lo que fue la familia. Yo me refugié en la pandilla como mi familia.” (Diana)

Ambas citas coinciden en llamar o entender la pandilla como una “familia”, se indica que la adscripción al conjunto les representó obtener un grupo de orden fraternal donde se encontró refugio, apoyo y acompañamiento. Los vínculos y afectividades ahí construidas ocasionan sensaciones de satisfacción emocional, muchas veces difíciles de obtener en espacios jerarquizados bajo una lógica adultocéntrica.

Ahora bien, no es intención de este estudio realizar una romantización ideal de los grupos pandilleros; al contrario, se busca colocarlos en el plano de lo concreto y plantear la diversa complejidad de experiencias, afectividades y conflictos que se tejen en medio de estas interacciones. En este sentido, no es de extrañar que la totalidad de las y los participantes

exintegrantes de pandillas sostienen comentarios que demuestran sentimientos de inconformidad, arrepentimiento o dolor al recordar sus vivencias en este mundo particular.

Al respecto, es sugerente el hecho de que, por parte de los hombres, las experiencias dolorosas se construyen a partir de enfrentamientos con pandillas contrarias; mientras que, por otra parte, para el caso de las mujeres, las malas experiencias se suscitaron a lo interno de su propia pandilla.

A partir de esto, es posible colocar que la participación de las mujeres en dichas organizaciones adquiere otras características. De esta forma, la pandilla como grupo de pares, no solo representó un espacio alternativo a la familia biológica, sino que también significó un espacio de riesgos y violencia. Las siguientes citas son de la participante Diana, quien es la única mujer participante que estuvo en una pandilla:

“Empecé con [la pandilla] “Los Ángeles” porque yo buscaba amor y cariño (...) Entonces empecé a andar con esas pandillas creo que hasta los 15 años. Asaltábamos, andábamos en puestos, todo eso. Gracias a Dios nunca me pasó nada, a una amiga hasta la terminaron encerrando en un cuarto por una semana y la violaron.” (Diana)

“Yo en ‘Los Ángeles’ andaba con el líder de la pandilla, nunca me hacían nada. En la otra no andaba con el líder de la pandilla, pero él siempre me cuidó, yo a él le tengo mucho aprecio, pero siguió en eso, ahora anda en la calle y todo.” (Diana)

En ambas citas se revela que la participación de las mujeres en estos grupos, requería de una relación de protección con algún miembro hombre importante; de lo contrario, los mismos compañeros de la pandilla representaban una amenaza para su integridad. En este sentido, dicha experiencia indica que la protección familiar y fraternal de las pandillas, tan atrayente para las y los jóvenes, no era equitativa para las participantes mujeres. Así, los privilegios patriarcales de sus integrantes hombres, no eran cuestionados y las mujeres en continuaban siendo objetualizadas y comprendidas como propiedad de un otro; el respeto estaba dado según el hombre que brindara la protección.

Para Cerbino (2004), parte de ser un sujeto pandillero pasa por el reconocimiento y la aceptación del grupo. Esto se obtiene por medio de la reivindicación de la hombría y el respeto; en otras palabras, de su masculinidad hegemónica. Tal acción requiere ser constantemente construida

y demostrada en las prácticas y acciones cotidianas de las pandillas; cuyo discurso se ha basado, principalmente, en la agresividad y la violencia. De ahí que, la presencia de mujeres en pandillas representara una posibilidad de reproducción, práctica y demostración de dicha masculinidad hegemónica.

No obstante, es fundamental colocar que, para el autor, el ejercicio patriarcal de la masculinidad no deviene de la participación exclusiva de un grupo pandillero. Al contrario, los miembros de una pandilla aprenden y construyen tal masculinidad desde todos los estamentos de la sociedad, ya que la lógica del sistema patriarcal está presente y subsumida en el discurso dominante de las relaciones sociales en general.

Por otra parte, pero aún vinculado a una lógica dominante de masculinidad hegemónica, así como, de conflictos territoriales, construcción de enemigos, posesión de armas y consumo de drogas, se encuentran las importantes historias sobre los impactos de la violencia. En este sentido, no es casual que el mencionado período las pandillas sea recordado como una época de mucha violencia, tanto por las y los participantes de las pandillas como por los vecinos y vecinas de la comunidad.

De las historias de vida de las y los informantes exparticipantes de pandillas, se desprenden narraciones de momentos dolorosos y violentos que les han marcado profundamente. Jose, repasa el hecho que le hizo desvincularse de las pandillas y sobre este comenta que:

“Resulta y sucede que una vez me voy al baile en el salón ‘El Negro’ y se armó una bronca, de hecho, yo la inicié. Yo iba saliendo del baile y viene un mae que era mayor que yo y me agarró del cuello... yo dije ‘Este man ya es mucho’. Yo carajillo, me voy para arriba y, para qué le voy a mentir, en ese tiempo yo estaba oliendo y le digo a un man que ya mataron ‘Voy a terminarme esto y bajamos’ y así fue. (...) la señora, la exsuegra, ella venía con nosotros y cuando nos encontraron los de la bronca, nos empezaron a mandar plomazos. Para no cansarla con el cuento, la vara es que mataron a la señora, la mataron y yo no lo podía creer.” (Jose)

Jose narra en este fragmento la muerte de su exsuegra a causa de una balacera entre pandillas, la cual él menciona haber comenzado. Expresa, en diversos momentos, que dicha muerte le afectó significativamente, ya que esta mujer fue una de las primeras personas que lo apoyaron a iniciarse en el mundo del baile. Así es como, a partir de este episodio, sucedido en el 2009, Jose

abandona las pandillas y decide, a cambio, enfocarse en la práctica del breakdance, lo que conlleva posteriormente a la conformación de su actual agrupación.

Para Leo, su participación en las pandillas acaba cuando algunos de sus amigos mueren asesinados y su hermano mayor es arrestado y llevado a un Centro de Atención Institucional (CAI). Así, recuerda Leo este episodio:

“No sé, tuve el ejemplo de mi hermano que cayó a la cárcel. Tuve el ejemplo de un amigo, muy amigo, que lo mataron al frente mío. Varios que mataron así, que yo los iba a ver, me sentía tan mal de verlos ahí. Eso me fue cambiando, fui viendo que eso era como un objetivo de Dios o no sé. Si yo seguía iba a quedar como mi hermano o como mis compas que están muertos.” (Leo)

Como se puede apreciar, es común en los relatos el hacer mención sobre personas que murieron en diversos hechos violentos. Diana, se refiere a una de estas épocas apuntando lo siguiente:

“Antes eso era lo feo, que a cada rato mataban aquí. Se supone, que era por ese famoso [narcotraficante] ‘El Gringo’ porque se habían robado una droga y se distribuyeron la droga entre varios y entonces él fue a matar a todos esos. Entonces fue cuando hubo una ola de asesinatos aquí grandísima.” (Diana)

Cuentan los informantes que, en el marco de estos sucesos, en una ocasión durante el 2014, el mencionado narcotraficante conocido como “El Gringo” y residente de Pavas, envió sicarios a Carpio con el fin de asesinar a personas con las que tenía conflictos. Durante la balacera, ocurrida cerca de una parada, muere a causa de una bala perdida la hermana menor del participante Kevin, quien expresa haberse visto sumamente afectado por tal hecho. Sobre esto, afirma que dicha situación lo llevó a involucrarse en otra serie de situaciones problemáticas. Al respecto relata:

“Bueno la cosa es que yo era muy recto en mis cosas verdad, pero ya después me metí en problemas, por las cosas de mi hermana y todo eso. Sí, sí me afectó, ya yo no era el mismo. Entonces, hace poco andaba ahí, en la calle, haciendo loco.” (Kevin)

Pues bien, en la serie de citas anteriores, es posible identificar una cadena de acontecimientos fuertes y dolorosos, sobre los cuales se alude que marcaron profundamente la vida de las y los participantes del estudio. Tales historias se colocan no solo como resultado de la investigación y como evidencia de una realidad existente y cruda; sino también, como medio para

nombrar, visibilizar y reconocer el dolor de poblaciones a las cuales pocas veces se les vuelve a mirar sin estigmas y que, además, cuentan con escasos espacios de escucha atenta para narrar sus historias.

Además, resulta fundamental visibilizar las relaciones y respuestas ejecutadas por las y los jóvenes en cuanto a los impactos de los hechos violentos en sus vidas. Al respecto, es posible identificar, por una parte, cómo para algunos de los participantes la respuesta consistió en un cambio radical de sus cursos de vida, desvinculándose de los grupos pandilleros; y para otros, más bien significó el inicio de vinculaciones con situaciones conflictivas, esto debido a la dificultad de acceder o construir otro tipo de estrategias para elaborar el dolor.

Por otra parte, en diversas narraciones se menciona cómo las problemáticas asociadas a las pandillas eventualmente fueron disminuyendo paralelamente al ascenso de problemáticas asociadas al consumo y venta de drogas. Sobre este período de disolución de las pandillas, no es posible afirmar en este estudio que las dinámicas pandilleras descendieron debido a un tránsito hacia el comercio ilícito de drogas. No obstante, las referencias planteadas por las y los informantes, sugieren que entre ambos fenómenos es posible visualizar elementos en común. En el estudio de Rodríguez y Solano (2011), se plantea que, para el momento de su realización, algo que diferenciaba a las pandillas de Carpio de las de Pavas, era que las segundas sí se caracterizaban por vínculos con el narcotráfico.

Sin embargo, mediante la historia del 2014 sobre el envío de sicarios por parte del famoso narcotraficante “El Gringo” a Carpio, es posible ya visualizar conexiones y conflictos extracomunitarios asociados al comercio de drogas. En este sentido, para algunos participantes el asesinato de “El Gringo”, el 16 de diciembre del 2017, es el detonante final de la desarticulación de las pandillas en la comunidad. Sobre esto las y los participantes apuntan las siguientes citas:

“La verdad es que no lleva mucho [la ausencia de pandillas], hace poquito. Yo creo que... ¿sabe cuándo fue? como cuando mataron a ese famoso ‘Gringo’, porque cuando estaba ‘El Gringo’ todavía había unas, no había tantas, pero todavía se movían un poco de pandillas. Yo siento que fue como cuando murió ‘El Gringo’.” (Diana)

“Ya no hay como tanta balacera, lo que se da es por roces de droga o porque hay narcos más fuertes desde afuera. Estos maes [de Carpio] ya tienen control de armas grande, ya venden más, tienen más personal que antes, tienen más búnker. Obviamente eso les da más

capital para adquirir más armas. [Antes] Tenían roces con ‘El Gringo’ que fue encontrado en Bajo los Ledezma apuñalado. Ese mae amaneció ahí muerto, asesinado y aquí lo celebraban como una gran fiesta porque era un mae que venía a molestar, venía a tirarles bala a la casa.” (Elías)

En ambas citas se identifica al personaje de “El Gringo” como sujeto externo a la comunidad, que solía generar conflictos. Según la primera cita, previo al asesinato de “El Gringo”, la presencia y dinámica de las pandillas ya era menos evidente, y es con dicho asesinato que estas pierden su permanencia en las dinámicas cotidianas. Según los recuerdos de Elías, la muerte de “El Gringo” significó un festejo para sus adversarios.

A partir de esto, es posible inferir que las pandillas tuvieron presencia en Carpio desde antes del año 2000 y hasta finales del 2017. Esta temporalidad devela un amplio periodo de tiempo en donde la dinámica comunitaria estuvo profundamente marcada por la presencia de estas agrupaciones y sus respectivos conflictos y relaciones.

Además, es evidente las recurrentes referencias que plantean que los enfrentamientos entre pandillas dejaron de ser comunes en la comunidad. De esta forma, se percibe que los conflictos, eventualmente suscitados, fueron adquiriendo un nuevo carácter asociado a pugnas por drogas. Así, lo que es posible inferir de estas referencias, es que las agrupaciones pandilleras se desarticulan debido a diversos motivos, entre los cuales se puede mencionar que sus integrantes las abandonan, algunos son llevados a Centros de Atención Institucional, mientras que otros murieron asesinados en encuentros violentos.

De esta manera, sin que sea posible establecer una situación causal sobre que las mismas estructuras de las pandillas son quienes dominan actualmente el comercio ilegal de drogas en la comunidad; si se sugiere que las dinámicas y problemáticas asociadas al comercio de drogas, son las que tienen presencia predominante y prácticamente exclusiva en el plano comunitario. Elías, describe desde su vivencia y observación local esta dinámica apuntando que:

“Estos maes van a adquirir otra lógica empresarial desde la venta de drogas, desde lo ilegal, por abajo, pero diay esto son familias empresarias que tienen una forma de trabajar, una lógica como de mantener una pulpería, mantener un súper. Es lo mismo que hacen ellos desde la ilegalidad y por eso ya no hay como tanta balacera.” (Elías)

Al respecto de esta cita, es posible analizar que tanto las pandillas como el comercio minorista de drogas comparten como práctica de la disputa violenta de territorios, sin embargo, sus motivaciones son distintas. Mientras los conflictos territoriales entre pandillas se originaban debido a factores simbólicos y pasionales, los conflictos propios del comercio ilegal de drogas se administran desde cierta racionalidad y según las necesidades del negocio, siempre y cuando se cuente con un monopolio de venta en la comunidad. Dicho aspecto se refleja en la sensación de paz que se vive desde el asesinato de “El Gringo”.

Por tanto, lo que pareciera indicarse es que mediante la predominancia de la lógica del comercio ilegal de drogas, se han disminuido los encuentros violentos intracomunitarios. Así, es como surge una sensación generalizada sobre que, en la actualidad, Carpio es un lugar más tranquilo. Claramente, determinar la contundencia de estas afirmaciones es un ejercicio que excede los objetivos de esta investigación, sin embargo, el apuntar y reconocer tales perspectivas resulta fundamental para la comprensión de la vida cotidiana juvenil en Carpio.

Por último, cabe acotar las reflexiones de las y los participantes exintegrantes de una pandilla sobre su experiencia posterior a haber abandonado una agrupación de este tipo. Sobre esto se plantea que:

“Ya me da risa, veo toda la gente de las pandillas de antes que al principio me querían asaltar a cada rato, que me seguían y me amenazaban. Ya al pasar del tiempo a muchos los mataron, otros están en la cárcel y ya los que quedaron no me hablan, bajan la cabeza, no sé si es por vergüenza o algo así.” (Diana)

“Como le digo, antes yo no podía acercarme aquí [alrededores de la tercera parada]. Ahora véame, yo me quedo asustado que ando por toda La Carpio. Y ahí me topo con aquellos exenemigos y todo bien. Ahora me hablan y todo.” (Jose)

Por una parte, en las citas se posicionan algunas de las consecuencias del haber abandonado una pandilla durante el periodo donde estas aún tenían presencia en el espacio local. Así, abandonar una pandilla significó en el caso de Diana sobrellevar las consecuencias de dicha renuncia, es decir, ser objeto de asaltos, recibir amenazas, enfrentarse a altercados, así como, el mantenimiento de las limitaciones de tránsito territorial a través de la comunidad, esto según la pandilla a la que se perteneciera o de la que se era “enemiga”.

Por otra parte, también se menciona la gestión de las relaciones entre expandilleros y expandilleras en la actualidad, donde lo que prevalece es buscar sobrepasar aquel pasado, ya sea negando el conocimiento entre exmiembros de pandillas, o bien, desconociendo los motivos por los cuales anteriormente se llegaron a considerar enemigos o enemigas.

En síntesis, lo demostrado en este apartado corresponde a diversas dinámicas de las personas que, efectivamente, participaron de una pandilla. En estos fragmentos y reflexiones se puede visualizar las complejas situaciones que se vivieron a lo interno de estos conjuntos y el lugar que ocupan en la memoria de las personas informantes.

5.2.2. Ser joven en Carpio y no estar en una pandilla

Como fue mencionado al inicio de este capítulo, no todos los y las jóvenes de Carpio han participado activamente de una pandilla, por tanto, se registran distintas experiencias de interacción juvenil en la localidad. Como se evidenció en el previo apartado, las dinámicas pandilleras, por mucho tiempo, dominaron la escena juvenil local, de forma tal que otras expresiones de interacción juvenil se han conformado desde los acercamientos y distanciamientos con respecto a estos mismos conjuntos.

En este sentido, se identifican dos formas más de experiencia juvenil; en primer lugar, el de los y las jóvenes que, sin participar activamente de una pandilla, sostuvieron relaciones ocasionales y cercanas con tales agrupaciones y; en segundo lugar, se encuentra la dinámica juvenil que se intenciona desde el evitar el involucramiento con dichas pandillas.

El primer aspecto, sobre la interacción con pandillas sin formar parte de ellas, se expresa principal y claramente en las anécdotas de Elías, participante de la investigación quien sin haber sido miembro de una pandilla recuerda sus nexos e interacciones con las mismas. Al respecto, comenta;

“Hmm no, nunca, digamos no fui de pandillas, pero sí conozco toda la chusma del barrio. Nunca vendí drogas, nunca he disparado un arma tampoco, si las he tenido en mis manos, si las he visto, si he visto balas digamos y todo eso, sé cómo hacer una [arma] hechiza también.” (Elías)

“Mi mejor amigo y su familia en un tiempo empezaron a vender drogas. Él se quedaba en mi casa porque mi tata y mi mamá buscaban que viera otras formas, pero diay... Igual, es el barrio, uno los conoce a todos, juega bola con ellos y un favor es súper fácil. En algún momento de la vida le pagaban a uno por ir a pegarle a alguien, porque andaba de sapo. (...) Ya acá en el barrio uno tiene conflictos, yo era la campana de la gente del barrio, campana significa que yo iba a la esquina a ver si venía la policía o si venía alguien, con los compas del barrio jalamos droga de casa en casa también. Ha sido difícil porque he visto compas morir.” (Elías)

A pesar de que Elías y su núcleo familiar no participaban de pandillas ni del comercio minorista de drogas, algunos de los amigos del participante y sus respectivas familias (vecinas del barrio) sí se vieron involucradas. Bajo tal situación, las propias circunstancias comunitarias hacen que la línea entre el no participar y participar efectivamente en las dinámicas pandilleras, sea difusa y delgada. Así, son las redes de afectos y vínculos barriales ya construidos, los que hacen que tales realidades conflictivas sean sumamente fáciles de acceder.

Además, en las citas pueden apreciarse aspectos relevantes sobre esta forma de interacción. En primer lugar, se ubican las intenciones de protección de la familia de Elías hacia su vecino y cómo estas resultan insuficientes dado a que el propio contexto, en general, crea las condiciones para el fácil involucramiento en situaciones conflictivas; esto sucede a pesar de que el conjunto familiar ejerza funciones protectoras.

En segundo lugar, queda en evidencia el tipo de acciones en las cuales una persona joven participa sin ser miembro de algún conjunto pandillero o dedicado al comercio de droga. Estas prácticas se asocian a acciones cotidianas tales como jugar bola en el espacio público y la realización de favores como encargos, mandados o el estar al tanto para avisar de alguna amenaza. Tal como se menciona, dichos favores se realizan con facilidad, ya que quien lo solicita no es visualizado como una persona ajena y riesgosa, sino que es un vecino o vecina más del barrio, un amigo, amiga, familiar o familiar de las propias amistades. Por tanto, las conexiones son cercanas y las formas de interaccionar son parte de los elementos que componen el acontecer cotidiano.

Finalmente, la segunda cita evidencia otra forma de afectación e involucramiento indirecto de jóvenes con los conjuntos pandilleros, el cual consiste en la afectación y sufrimiento por la pérdida de alguna amistad cercana, debido a un enfrentamiento violento entre pandillas. Las

muerres violentas de la comunidad no afectan solamente a los y las integrantes de las pandillas, ya que ante estos sucesos también sufren amistades y familiares no involucrados, el vecindario y la comunidad en general.

Ahora bien, una segunda forma de interacción juvenil comunitaria, consiste en los conjuntos juveniles que refieren que, ante el predominio de las situaciones conflictivas y violentas en la comunidad, prefieren optar por el distanciamiento de estas situaciones. En otras palabras, se ha buscado evitar las relaciones con las pandillas. Así es como algunos participantes mencionan haber aplicado esta opción:

“Se puede decir que yo era muy aparte, entonces siempre anduve ahí medio solillo y tratando de no involucrarme con personas que yo viera que me afectarían. Digamos, como personas que tomaran o fumaran esas drogas y cosas así. Entonces, siempre buscaba estar aparte de todos esos ambientes.” (Jorge)

“Recién llegado la gente me preguntaba que cómo me llamaba y yo les decía, pero yo después de dos años deje de salir, no me sentía cómodo. Todos ellos andan ahí como perdidos en drogas. No me afectó tanto, tampoco es como que yo saliera mucho y llegase a tener un cariño con ellos, no me interesaba, pero después de todo uno entiende más a fondo cómo es la vida y entiende por qué llegaron a ser así.” (Alexis)

“Digamos afuera en la tarde ya empiezan a ponerse los pintillas, a fumar y cosas así. Entonces no me gusta. Cuando yo salgo voy afuera de Carpio o a la casa de un amigo. Normalmente salgo de Carpio.” (Alexis)

Como se puede observar, optar por esta forma de no involucramiento tampoco ha sido sencilla para las y los jóvenes. Esto ha implicado otro tipo de consecuencias a afrontar, entre estas es identificable el contar con pocas o nulas relaciones de amistad en la comunidad, recluirse durante el tiempo libre al espacio doméstico al preferir no salir de sus casas y la realización actividades sociales a lo externo de Carpio.

Lo anterior, en consecuencia, significó para los conjuntos de jóvenes que adoptaban esta disposición, situaciones de soledad y escasez de redes de pares dentro del conjunto comunitario. Situación que, aunque se expresa de otra manera, también es compleja de sobrellevar, sobre todo en los periodos de adolescencia y juventud.

5.3. La juventud y la situación de consumo y venta de drogas

Otra situación que, en la actualidad, particulariza la vivencia de la juventud en Carpio, es la mencionada problemática sobre el consumo y venta de drogas a lo interno de la comunidad. Como ya ha sido expuesto, esta parece ser una problemática que se ha agudizado durante los últimos años, de forma que no es casual que para la totalidad de informantes se considere que la presencia de las drogas, en tanto venta como consumo, es la principal problemática que enfrentan los y las jóvenes actualmente en la localidad.

Al respecto, se realizan múltiples referencias de cómo amigos de la infancia, con quienes se asistía a la escuela y se jugaba bola en la calle, hoy en día se encuentran en situaciones problemáticas de consumo o implicados en negocios de venta ilegal de drogas. Las siguientes citas son extractos en donde las y los participantes colocan esta situación:

“Acá hay demasiadas drogas y, de hecho, muchos chicos ya a partir de los 12 ya los andan metiendo para ser dealers (...) Además vos ves mucho chico o chica en fiestas, esa es otra vara que se da mucho, se meten ya al alcohol, super temprano, o los ves fumando en la calle super jóvenes.” (Martín)

“Las drogas, eso es lo que no me gusta para nada, siento que es lo que más ha venido corrompiendo a los jóvenes. Porque las drogas si desbaratan a una persona, un segundo y usted ve a una persona desbaratada. Desbaratada me refiero en el sentido de perdida.” (Kevin)

Sobre este aspecto, es interesante cómo, a partir del reconocimiento de dichas situaciones, emergen reflexiones en donde se articula un discurso racionalizador, contextualizador y, sobre todo, empático hacia las personas que se encuentran en situaciones de este tipo. Se puede inferir que es la misma cercanía, la vida cotidiana en el mismo contexto, la experimentación personal de situaciones similares, o bien, un pasado o presente de amistad lo que permite la articulación de análisis empáticos y lejanamente estigmatizantes sobre dichas situaciones. Así analizan las y los informantes la problemática del consumo y venta de drogas en Carpio:

“Puede ser que no haya plata para ir a la escuela o lo que sea y les aparece gente que les ofrece plata fácil y les dicen que usted va a prosperar con esto y ahí ya comienzan a meterse en cosas malas.” (Alexis)

“Los jóvenes no se meten normalmente en las drogas por decir que es cool, por tener plata o creerse narco, es por la necesidad. Tengo amigos, tengo muchos amigos, que lo último que me he dado cuenta, porque ellos tratan de ocultarlo, es que se han metido en drogas.”

Yo sé que es por eso, por falta de dinero. Más que todo en venta. Sí tengo amigos que fuman o que yo sé que se drogan, pero la mayoría es que vende.” (Nancy)

“Es que de las drogas viene la violencia y así viene acarreando un montón de cosas que son problemas sociales. Cuesta quitar una cosa y que no se quite la otra. Son problemas que va a costar quitar y que siempre van a estar aquí.” (Kevin)

“No, no, ya no asaltan mucho más que uno si vive aquí. Pero diay es la droga. Yo que he andado en la calle, yo lo entiendo. Pero sí, es malísimo. Es que cuando una persona anda fumando piedra, anda en su mundo, entonces no le importa su alrededor.” (Leo)

Es posible observar en las citas, el reconocimiento sobre cómo las situaciones de pobreza y necesidad vulnerabilizan a las personas, principalmente jóvenes, hacia la inmersión en el mundo de la venta o consumo de drogas. Se asume que estas prácticas surgen como opciones para las y los jóvenes que buscan evadir o enfrentar, de alguna manera, las situaciones de carencia y vulnerabilidad en las que se encuentran. Además, se propone, consecuentemente, que son las mismas situaciones asociadas al consumo o la venta, lo que ocasiona el desarrollo de situaciones de violencia.

Así, parece afirmarse que para las y los informantes, la esencia y causa central de las problemáticas en Carpio, se localiza en la situación de pobreza que afecta la mayor parte de su población; y que, mientras esta situación no se solucione, es improbable que los demás conflictos tengan respuesta.

En torno a este aspecto, resulta importante reconocer y evidenciar esta mirada crítica juvenil acerca del propio contexto de vida. En ella se evidencia la capacidad analítica y de agencia de las y los jóvenes para leer y comprender su entorno, con la cual se refutan las comprensiones adultocéntricas que consideran a estos sujetos juveniles, en condición de pobreza, como individuos pasivos, acríticos o apolíticos.

5.4. Ser joven en medio de los estigmas sobre Carpio

Como se mencionó en el primer apartado de este capítulo, uno de los factores que complejizan la experiencia juvenil en Carpio, lo constituye la imagen pública construida en torno a la comunidad. Tal y como se ha enfatizado en esta investigación, es erróneo y contraproducente catalogar al conjunto de la población de Carpio bajo premisas totalizadoras asociadas a la

criminalidad, pobreza, violencia y migración. La realidad social de Carpio es amplia y profundamente compleja. En ella se desarrollan distintos procesos y modelos de vida en donde confluyen tanto lo conflictivo (con sus respectivas causas estructurales) como lo agradable y apacible.

No obstante, es relevante para este estudio, las múltiples narraciones sobre los impactos de los estigmas y generalizaciones negativas en la vida cotidiana de las y los sujetos informantes. En seguida se exploran estos argumentos.

5.4.1. Apreciaciones sobre el papel de los medios de comunicación

La investigación de Sandoval et al. (2016), apunta el rol fundamental de los medios de comunicación en cuanto a la imagen social construida sobre Carpio. Estos han favorecido a colocar una representación de la localidad en donde se le asocia con pobreza, criminalidad e inmigración. De esta forma, el manejo de los acontecimientos noticiables, llevan fácilmente a las y los lectores a conclusiones donde se criminaliza la pobreza y la inmigración.

Según los aportes de dicho estudio, los medios de comunicación han colaborado a colocar un imaginario social acerca de Carpio a partir de noticias sobre eventos que son excepcionales en la comunidad, pero que llegan a parecer comunes. Así también, los tratamientos noticiosos han colocado menciones con asociaciones forzosas de la comunidad en noticias sobre situaciones en donde no existe una relación directa a Carpio. Esto se realiza nombrando a la comunidad como ejemplo en noticias que tratan sobre temas de pobreza, inmigración y criminalidad (Sandoval et al., 2016).

Para la población juvenil, la situación se torna aún más compleja. Desde la lógica adultocéntrica, se ha adjudicado a la juventud un carácter de rebeldía e irracionalidad, con lo cual fácilmente se le adjudican acciones violentas. En este sentido, a la cadena de pensamientos sobre inmigración-pobreza-criminalidad se le debe agregar la variable de juventud, de forma que se suele asociar los sucesos violentos como propios de la participación juvenil.

Como ya se planteó en el previo apartado, la violencia juvenil nunca es gratuita. De este modo, es importante aclarar que si bien la presencia de pandillas generó importantes hechos

violentos en la zona, estos no expresan ni condensan la totalidad de la realidad cotidiana. Ciertamente sucedieron e impactaron a la población, sin embargo, el manejo mediático ha hecho pensar que la totalidad de las dinámicas de vida desarrolladas en Carpio han sucedido bajo el marco de la violencia y criminalidad.

Cerbino (2004), establece que las y los jóvenes suelen estar presentes en los medios de comunicación en las secciones de sucesos y, en el mejor de los casos, en el de deportes. Agrega que lo importante que sucede en ambos casos es aquello “otro” que casi no se muestra y que resulta incomprensible para el mundo adulto. Es decir, “las representaciones, expresiones y prácticas culturales, los complejos procesos de construcciones identitarias, a los que precisamente contribuyen los medios de comunicación y las nuevas gramáticas audiovisuales generadas en escala planetaria por las industrias culturales.” (Cerbino, 2004, p. 30)

Con todo lo anterior, no es extraño que las y los jóvenes entrevistados consideren que los medios de comunicación han construido una imagen errónea, alarmista y estigmatizadora sobre ellos, ellas, su comunidad y sus vidas, sobre la cual refieren que deben luchar día con día. Ciertas posiciones tachan a los medios informativos como amarillistas y exponen que en estos no se refleja lo que Carpio es en realidad. Tal posición se ve expuesta en las siguientes citas:

“Sí hemos recibido bastantes críticas por las prensas amarillistas, pero en realidad aquí es totalmente diferente. No tienen un concepto de lo que vivimos acá, quienes somos y lo que hacemos. Entonces por esa parte, yo diría que aquí es muy tuanis para vivir, la verdad.” (Carlos)

“He visto que algunas personas si toman eso como ‘¡Ay mira! como es Carpio, es peligroso’; pero no, Carpio es lo contrario de todo lo que se dice. Más que todo las noticias son amarillistas en el sentido de que dicen ‘Carpio hizo esto’; entonces, como dicen, por uno paga la pulla todo el mundo y vieras que no, Carpio es bonito.” (Lucy)

Los fragmentos anteriores, proponen que las noticias vinculadas a Carpio, no conocen ni reflejan la realidad del diario vivir en la comunidad. Al respecto se afirma que, distinto a lo que se suele colocar, la experiencia de vivir en Carpio es agradable, “bonita”.

La segunda cita, coloca un aspecto particular y consiste en que por las acciones de “algunos” se juzga, condena y estigmatiza a toda una comunidad. Comunidad que presenta entre

sus características principales una alta densidad poblacional, lo que se traduce en una amplia diversidad de personas, situaciones e historias.

Tal información, hace referencia a un aspecto señalado por Sandoval et al. (2016), donde se posiciona que La Carpio ha sido utilizada como un lugar para el depósito del miedo. Se plantea que las instituciones gubernamentales y estatales en conjunto con los medios de comunicación, han instaurado en el imaginario público la idea de que a La Carpio se le debe temer. Así, se ha asociado que es allí donde viven quienes cometen delitos y que, por tanto, este espacio resulta un lugar imposible de habitar.

Lo anterior, se une a la creencia errónea de que en esta comunidad viven exclusivamente personas migrantes nicaragüenses, con lo cual se ha favorecido a plantear la aseveración de que estas son las personas que traen e incorporan la violencia al país. Tales lógicas cargadas de xenofobia son cuestionadas en la siguiente cita:

“A mí me da chicha ver en el periódico digital que tal vez hay una noticia de Carpio, [y ponen en los comentarios] ‘esos paisas, esos nicas que vienen a quitarnos el trabajo, esas nicas que vienen a parir ese montón de hijos para que les ayuden’. Y yo pienso si supieran el montón de nicas que están aquí haciendo sus negocios y vendiendo.” (Diana)

Diana plantea en este fragmento una realidad poco referenciada en los medios de comunicación, la cual corresponde al trabajo y esfuerzo de las personas migrantes nicaragüenses residentes de Carpio desde, quizá, hace más de 25 años. Personas quienes poco a poco han construido una vida y un hogar en este país. Además, la cita hace referencia a lo que se considera son expresiones comunes en los comentarios de noticias digitales, donde la población migrante es principalmente visualizada como un problema para la seguridad del país y una amenaza para el acceso a opciones de empleo.

Diana es costarricense y su experiencia de vida en Carpio le ha demostrado que, distinto a lo que se suele pensar por amplios sectores del país, la población nicaragüense de dicha comunidad trabaja y lucha por el mejoramiento de sus condiciones materiales de vida.

Por otra parte, otras posiciones juveniles sobre los medios de comunicación plantean que el tratamiento dado a la comunidad se ha enfocado exclusivamente en noticias negativas. Al respecto, exponen las y los sujetos de investigación:

“Y yo me pongo a pensar ‘Pucha, aquí han pasado cosas malas, pero también en otros lados, en Pavas, Hatillo, hasta el lugar más ‘sofis’ han pasado cosas malas’. Yo siento que la gente se deja llevar por lo que dicen los medios, porque los medios de comunicación siempre sacan lo malo, las cosas buenas nunca las sacan, cuesta mucho.” (Nancy)

“Lugares como ‘bunkers’ que son puestos de droga, son lugares que uno dice ‘Son una mala imagen para Carpio’ y todo lo que venimos haciendo desde el pasado de cambiar, cambiar y cambiar, llega el momento que eso lo opaca. Porque se mira por las noticias ‘Hay un atraco, hicieron una redada, atraparon a tantos’ y las noticias amarillistas para llamar la atención y el rating empiezan ‘¡Ay! es que estuvieron como 500 personas y se armó un tiroteo’, se comienza a opacar todo lo que estamos haciendo nosotros.” (Carlos)

Estos extractos reflejan dos posiciones importantes de rescatar, la primera corresponde al planteamiento de que la violencia, la conflictividad y la delincuencia con las que se suele presentar a Carpio en los medios de comunicación, no son exclusivos de esta comunidad. En realidad, dichas situaciones son expresiones de un sistema desigual de estructuración social que, como tal, no se origina por azar en ciertos sectores. En realidad, afecta, en mayor o menor medida, a distintas poblaciones ubicadas en diversas zonas del territorio nacional donde, ciertamente, se perjudica de modo particular a las poblaciones de los sectores sociales más empobrecidos.

La segunda posición a destacar se presenta en la segunda cita que coloca que la ya mencionada problemática de venta y consumo de drogas, afecta no solo a la comunidad como tal, sino que también a su imagen mediática. Esto se da no solo desde el accionar de quienes se dedican al mercado ilegal de drogas, sino que también desde el manejo gestado por los medios de comunicación, los cuales son tachados de amarillitas y alarmistas al considerarse que exageran las notas en función de sensacionalizar el acontecimiento. Cerbino (2004), apuntaba sobre este aspecto que;

Los medios tienden a exagerar y espectacularizar el "mal" a la manera de una novela policial, donde de antemano se reconocen los personajes malos y buenos, y los ingredientes "justos" para que el televidente o el lector no tenga que hacer ningún esfuerzo para activar su pensamiento crítico y analítico. (p.30)

Además de la crítica por la mirada alarmista y estereotipada hacia la comunidad, las citas plantean el reclamo por la sobreexposición de las notas problemáticas o delincuenciales y la invisibilización de los acontecimientos positivos. Sobre esto llama la atención la facilidad con la que se habla y se conoce de las problemáticas criminales de Carpio y lo desconocido que es su historia de lucha y organización por el acceso a servicios básicos, así como la organización colectiva por otras necesidades comunales como por ejemplo “El parquecito de la primera”.

Aunado a lo anterior, se desconoce la gran riqueza y diversidad gastronómica, cultural y artística de esta población, así como, algunos importantes logros de sus pobladores. Así mismo, han sido invisibilizadas las problemáticas ambientales y los conflictos con el Parque Tecnológico Ambiental, espacio donde, cabe resaltar, llegan toneladas de basura de la GAM.

Sobre lo mencionado anteriormente, es fundamental establecer que el manejo mediático de los medios de comunicación sobre Carpio no se restringe a un contenido únicamente discursivo, sino que esto genera implicaciones directas en las condiciones materiales de vida de las y los habitantes de la comunidad.

Por tanto, parte de la experiencia juvenil de crecer en esta comunidad consiste en afrontar los imaginarios y representaciones adjudicadas a priori a toda una población. Consiste en presentarse ante una sociedad que tiene una concepción previamente establecida sobre el sujeto juvenil y plantearse desde un “yo no soy eso”, o bien, “yo soy mucho más que eso”. En palabras un participante, lo anterior se plantea con crudeza y claridad:

“En todas las noticias plantean que los jóvenes [de Carpio] son delincuentes, son aquí, son allá. Entonces cuando uno sale de aquí, de la comunidad, a un lugar “X” ya lo tienen a uno con esa mentalidad, uno tiene que llegar a demostrar que uno no es así y hacerles ver que, diay, Carpio es distinto, que muchas personas aquí lo único que quieren es superarse, trabajar y seguir adelante.” (Martín)

5.4.2. Identidades juveniles en Carpio: estigmas, rechazos y estrategias

Desde las construcciones de imaginarios sociales sobre Carpio, se ha establecido un encadenamiento de significantes para describir y caracterizar a esta comunidad, los cuales son la pobreza, la criminalidad, la violencia y la migración nicaragüense. Así, Carpio se ha tornado en un elemento fundamental de la construcción identitaria costarricense de los últimos años, ya que ante

el falso presupuesto de que en esta zona solo habita población nicaragüense, dicha comunidad se ha llegado a considerar como un espacio de la “otredad” en el propio centro urbano costarricense (Sandoval et al., 2016).

Así, a la población de Carpio se le ha atribuido las características negativas que la población costarricense se ha negado a aceptar sobre sí misma. En tal complejo proceso, la población juvenil carpiana ha quedado recluida en un limbo identitario. Esto debido a que las y los jóvenes de Carpio son una población diversa, de orígenes varios, en donde se ubican jóvenes costarricenses de padres nicaragüenses, jóvenes nicaragüenses que han vivido toda su vida en Costa Rica, jóvenes nicaragüenses con un fuerte vínculo a Nicaragua, jóvenes costarricenses de padres costarricenses migrantes de diferentes zonas del país, jóvenes costarricenses que no se sienten costarricenses, familias binacionales, entre otras posibilidades.

Así las cosas, a la población costarricense se le invisibiliza y niega, mientras que a la población nicaragüense se le criminaliza y estigmatiza. Bajo tal panorama ¿De qué forma es posible para las y los jóvenes construir identidades en Carpio?, ¿Qué configuraciones adquieren estas identidades juveniles en medio de una comunidad binacional y altamente estigmatizada? Las respuestas a estas preguntas no son sencillas y, en parte, exceden los objetivos de esta investigación. No obstante, es importante plantear algunas pistas que contribuyen a formular respuestas a las interrogantes.

Como ya fue mencionado en el primer capítulo, se identifica en Carpio una fuerte identidad local sobrepuesta sobre las identidades nacionales; en otras palabras, es más sencillo y usual afirmarse como persona de Carpio, como carpiano o carpiana, que como nicaragüense o costarricense. No obstante, el afirmarse como personas residentes de Carpio ha sido y es un proceso complejo y doloroso para sus habitantes y, en particular, para las personas jóvenes.

Para puntualizar en este aspecto, se identifican diversas circunstancias de rechazo y estigmatización en las que las y los jóvenes de Carpio se han visto inmersos debido a los imaginarios sociales adjudicados. El primero de ellos es la idea generalizada de que todos los y las jóvenes de Carpio son delincuentes. Al respecto se presentan las siguientes citas:

“Cuando yo era más pequeño yo sentía que con el simple hecho de contar que uno era de Carpio ya lo miraban mal. Más que todo cuando se entró al colegio porque ya los grupillos de amigos se separaban porque ‘Uy estos son de Carpio, no les hablemos, son delincuentes’ una vara así.” (Martín)

“Seguí mis estudios en el colegio Julio Fonseca que queda en La Peregrina. Mi mamá tuvo que trabajar un montón para mandarme a mí y a mi hermano a estudiar allá, aunque igual a ese colegio es donde llega un montón de gente de barrio. Entonces era una vara conflictiva porque la gente de Carpio somos vistos como los migrantes, los nicaragüenses, los negros, delincuentes y pobres.” (Elías)

En ambos extractos citados, los participantes comentan de su experiencia durante el colegio. Este espacio, a pesar de ser compartido por personas jóvenes con las mismas edades y provenientes de barrios con características similares de segregación y empobrecimiento, parece ser un espacio elemental en donde han sucedido importantes hechos de discriminación hacia las personas de Carpio.

En este sentido, aun en el marco de jóvenes residentes de barrios en procesos de empobrecimiento, las y los habitantes de La Carpio parecieran estar en una condición inferior y, por tanto, son objeto de estigmas y rechazos. Entre otras adjetivaciones, se les acusa y juzga, sin pruebas, argumentos ni razones, de ser jóvenes delincuentes, simplemente, por el hecho de mencionar el lugar donde viven.

En esta misma línea de situaciones, otros jóvenes plantean algunas de las usuales reacciones que deben afrontar cuando comentan que viven en Carpio. Sobre esto exponen:

“Solo te preguntan ‘¿De dónde eres?’ y usted solo mira donde arrugan la cara y ‘¿No es peligroso ahí?’. Siempre es lo mismo.” (Carlos)

“Imagínese, con el simple hecho de estar tatuado ya eso es una etiqueta demasiado grande y ya decir que es de Carpio ... A mí se me han corrido algunas personas cuando les digo soy de Carpio y me ven los tatuajes es como ‘Uy ese muchacho como que me va a robar’.” (Jose)

Con estas citas se evidencian dos nuevos elementos, el primero es la lectura del lenguaje corporal y la carga simbólica que este puede tener. Carlos menciona cómo cuando ha comentado que vive en Carpio la reacción corporal y gestual de las personas ha sido la de “arrugar la cara” lo que hace referencia a expresiones de desagrado, desaprobación e, incluso, asco y desprecio.

El segundo elemento, es la mención sobre la asociación inmediata de juventud y delincuencia, particularizado en este caso, por el uso de elementos estéticos como los tatuajes. Con ello pareciera que, para la comprensión estereotipada del sujeto juvenil, la portación de estos símbolos y accesorios corporales no es más que la confirmación de la idea preconcebida sobre las juventudes como sinónimo de delincuencia.

La vivencia constante y cotidiana de este tipo de situaciones produce reacciones en las personas jóvenes y sus subjetividades. De esta forma, las y los jóvenes transitan entre sentimientos de vergüenza, resignación y orgullo al momento de nombrar a su comunidad. Expresiones de tales circunstancias se pueden observar, respectivamente, en las siguientes frases:

“Antes yo decía como ‘Ah de ahí, de la Carpio’ con voz baja y me decían ‘¿De dónde?’ y yo ‘De La Carpio’ y la gente ‘Uy mae ¿y ahí es feo?’.” (Andrés)

“Suelen hacer bromas respecto a eso [Ser de Carpio] pero ya uno está acostumbrado. En el caso mío, por decirte un ejemplo, yo te voy conociendo y entonces hay una broma que siempre me hacen: ‘¿Y vos de dónde sos?’ y yo ‘De La Carpio’ y ahí dicen ‘¡Uy! de repente sentí que se me desapareció la billetera’. Ya a mí me da risa, pero en el fondo uno es como diay... una simple etiqueta que tienen de uno, uno se acostumbra.” (Jorge)

“No sé, yo soy como un apersona muy sincera y muy directa. Cuando voy a un lugar o algo así yo digo directo que soy de Carpio. Uno siente el rechazo o la discriminación, pero uno se acostumbra. No sé, diay tienen que aceptar como uno es. Normal, no agarrarlo como algo que me afecte.” (Leo)

Con respecto a la primera cita, es posible identificar en la frase “con voz baja” la incomodidad de pronunciar con claridad y firmeza el nombre de su lugar de residencia, esto tiene sentido cuando las respuestas que se suelen recibir son de rechazo. Así, la vergüenza es un sentimiento aprendido en la interacción con sujetos externos a la comunidad, donde las respuestas, los gestos y las acciones que acontecen posterior al nombrar a Carpio representan aleccionamientos con los que las y los habitantes terminan por sentirse avergonzados y avergonzadas del lugar en donde viven. En esta situación, se responsabiliza al sujeto de una serie de circunstancias y mitos que ocurren y se construyen debido a factores socioestructurales que superan las posibilidades de acción de cualquier individuo.

Por su parte, la segunda cita, presenta el escenario del chiste y la broma, las cuales suelen ser prácticas consideradas inocentes y, por tanto, no perjudiciales para quien las recibe. Sin

embargo, es sumamente evidente como el participante se expresa incómodo y, en cierto modo, herido y resignado sobre dicho comentario. En la broma se asume que él, por vivir en Carpio, es capaz de robar las billeteras de las personas a las que está conociendo.

Con respecto a lo anterior, es necesario plantear que este hallazgo investigativo, refleja una atroz realidad en la que las poblaciones jóvenes de comunidades urbanas segregadas y empobrecidas, se ven en la necesidad de aprender la resignación y la costumbre como estrategia de afrontamiento de prácticas hirientes de exclusión, discriminación y humillación.

En esta misma línea se ubica la tercer cita, correspondiente al informante Leo, quien con una actitud más desafiante declara abiertamente, conociendo las consecuencias de lo que implica su afirmación, ser una persona residente de Carpio. Esto no significa que no reciba reacciones negativas; al contrario, significa que acostumbrado a recibirlas, ha optado por ignorarlas y no dejar que le afecten en su entorno o actividades.

Sin embargo, es importante cuestionar si aplicar la total indiferencia es posible, ya que la discriminación y el rechazo dejan marcas importantes en las subjetividades de las personas que las reciben. Tal es el caso, que se puede apreciar cómo el participante reconoce el haber sido víctima de discriminación y exclusión en razón de nombrar a su lugar de residencia.

A partir de toda esta serie de situaciones, las y los participantes exponen que ante ciertas circunstancias es necesario aplicar estrategias para aplacar las acciones discriminantes. De esta forma, la principal estrategia consiste en omitir o mentir con respecto al lugar de residencia.

Esto suele ser muy usado al momento de solicitar un empleo, ya que el colocar su verdadero lugar de residencia es motivo suficiente para no calificar por un puesto. En las siguientes citas se expone esta realidad:

“Yo siento que muchas veces es por el simple hecho de poner en tu dirección que eres de Carpio. Diay, ya uno entonces termina poniendo que es de La Uruca y ¿de ahí para dónde? después de eso ya no se pone más. El desempleo y el hecho de que se den cuenta de que es de Carpio, es algo muy duro.” (Martín)

“Cuando yo tenía como 16 o 17 años me acuerdo que fui a pedir trabajo a ‘Zapatto’ y ahí me daba vergüenza decir que yo era de Carpio (...) Me acuerdo que mi mamá me revisaba

el currículum y me decía ‘Diana, ¿pero usted es bruta? ¿por qué puso Carpio? Tiene que poner que es de La Uruca’. Aquí todo mundo que pide trabajo tiene que decir que es de La Uruca, porque si pone Carpio piensan ‘me va a robar toda la tienda’.” (Diana)

En los extractos se expone cómo la estigmatización residencial es determinante del desempleo en la comunidad. Además de que ya las propias condiciones socioeconómicas de la comunidad dificultan las opciones de desarrollo y movilidad social, a esto se suma el hecho de que las opciones de empleo se ven disminuidas al colocar su lugar de residencia.

En resumen, pareciera que es propio de la vivencia de las y los habitantes de Carpio las situaciones de desprecio, burla y rechazo por parte de personas ajenas a la comunidad. Ante esto las identidades juveniles de Carpio se construyen y conforman en un contexto que les enseña a sentir vergüenza de su barrio, de sus vecinos, de sus familias, de sí mismos y mismas; que les muestra que para incluirse en ciertos espacios deben mentir y negar su lugar de residencia, que es lo mismo que negar su historia; en donde aprenden a silenciarse cuando el chiste es sobre ellos y ellas; en donde se resignan a ser calificados bajo adjetivos y estigmas impuestos, y que poco tienen que ver con la riqueza, diversidad y amplitud de todo lo que son, de su verdadera y propia identidad.

5.4.3. Apreciaciones sobre los imaginarios estéticos: “usted no parece de Carpio”

Algo que es considerado, por parte de las y los participantes, como un absurdo, es la multiplicidad de veces en las que les han comentado la frase: “Pero usted no parece de Carpio”. Y es que pareciera que dentro de la construcción imaginaria de lo que se considera que es Carpio (sin que alguna vez se haya pisado la localidad), hay una edificación de la imagen estética que obligatoriamente debería portar una persona de este lugar.

Se infiere que, asociado a los significantes de pobreza-juventud-criminalidad-migración, se genera una expectativa estética e incluso moral de lo que los cuerpos “pobres” deben ser. Dicha imagen estética se piensa debe ser correspondiente a “lo polo”, “lo sucio”, “lo feo”, sin que haya claridad de lo que esto realmente sea.

Cuando la expectativa de orden clasista se rompe, cuando no hay concordancia entre la lógica del estigma y la realidad, el sistema de creencias sobre la pobreza y sus derivaciones

concretas en Carpio, pierde sentido y validez; En otras palabras, se cae el estereotipo. Las siguientes citas conforman las narraciones de las y los participantes con respecto a esta situación:

“Pero siempre las etiquetas hacen que uno sea así como inferior. Aún recuerdo una vez que estaba en el colegio y unos muchachos me preguntaron ‘¿Mae, usted de donde es?’ yo les dije ‘Mae de Carpio’ y me dicen ‘¿En serio? Usted no parece, usted parece así como de Barrio México u otro lado’. Y yo pensé ¿Qué tiene que ver? ¿Cómo me tengo que ver para ser de Carpio? ¿Me entiende? Nada que ver, o sea, mi forma de ser no depende del lugar de donde vengo, sino de cómo soy.” (Carlos)

“Es difícil porque yo que soy de Carpio, nadie me piensa que soy de Carpio. Me ha pasado que en el colegio o en otros lados me preguntan ‘¿Usted es de Carpio?’ y yo ‘Sí’. O me preguntan ‘¿Usted verdad que vive en otro lado que no sea Carpio?’ y yo ‘¿Por qué?’ y me dicen ‘Porque no aparenta, otras personas sí aparentan’.” (Lucy)

“Yo no soy de llegar a lugares y decir que soy de Carpio, ya en algún momento le preguntan a uno y yo digo que soy de Carpio. He tenido amigos, que cuando hay que presentarse en el colegio y yo sabiendo que son de Carpio, dicen ‘Ah no yo vivo en La Uruca’; pero yo no, yo digo que por qué tengo que decir que vivo en La Uruca, ser de Carpio no tiene nada de malo. Yo me levantaba decía mi nombre, mi edad y vivo en La Carpio. Y ya la gente ‘¿Usted es de Carpio? No parece’ y yo me quedaba pensando ¿Cómo que no parece? ¿Cómo tiene que parecer la gente de aquí?” (Nancy)

“Una vez en el EBAIS, en el propio EBAIS de aquí de Carpio, me dijeron ‘Es que usted no parece de aquí. ¿Por qué sus padres nunca hicieron nada para salir de aquí?’ y yo como ¿Tan fácil se te ha hecho todo? No es así.” (Andrés)

Se puede apuntar sobre los fragmentos la total validez de la pregunta de Carlos y Nancy sobre ¿Cómo debe ser la apariencia física y estética de alguien que es Carpio? O en otros términos ¿por qué se les reprocha a las personas de Carpio no portar una específica forma de apariencia física y estética? Lo que sucede en este caso es la confirmación de que los imaginarios construidos sobre Carpio son precisamente eso: imaginarios. En este sentido, los referentes concretos y materiales que existen y habitan en la comunidad, constituyen una serie ampliamente diversa de prácticas, acciones, modos de vida, elecciones estéticas, orígenes, lugares de proveniencia, etcétera, que son imposibles de contenerse en una serie limitada de estereotipos y estigmas.

Es curioso cómo se plantea en las citas una sensación de sinsentido de quien realiza la pregunta y encuentra por afirmación un “sí, yo vivo ahí”. Este actor externo, pareciera haberse negado a la respuesta desde una sensación de que no puede ser de esa forma; es decir, no es posible

que personas de Carpio no cumplan los estereotipos de lo considerado “feo”, “sucio” o “pobre”. Tal apreciación es identificable según frases como “¿Usted verdad que vive en otro lado que no sea Carpio?” o el “¿En serio? Usted no parece, usted parece como de Barrio México u otro lado”; apuntando además, nuevamente, a una aparente jerarquización de los barrios urbanos con situaciones de pobreza.

Lo anterior reseña la confrontación de ideas e imaginarios asumidos sin cuestionamiento y sin sustentos concretos. Allí se da una ruptura (al menos momentánea) del estigma, al quedar en evidencia que en Carpio existe una diversidad de formas de vida imposibles de contener y homogeneizar en categorías simplificadas de migración-pobreza-criminalidad, o bien, en supuestos imaginarios estéticos de apariencia física.

5.5. Reflexiones finales sobre la condición juvenil

Como pudo apreciarse, en este capítulo se exploran algunos de los aspectos que particularizan la vivencia de lo juvenil en la comunidad de Carpio. Tales elementos se constituyen, en primer lugar, a partir de la presencia, participación o vinculación con agrupaciones pandilleras juveniles que dominaron, en gran medida, las dinámicas comunitarias mediante la apropiación de territorios y debido a eventuales e inesperados enfrentamientos entre los conjuntos.

Así también, se ubica la presencia de un comercio local de drogas en el cual sectores de la población juvenil se han visto inmersos y, consecuentemente, afectados. De este modo, para el conjunto de la población participante, las problemáticas asociadas al consumo y venta ilegal de drogas representan el mayor reto para la juventud de la comunidad, ya que se menciona que, en un contexto de grandes necesidades y carencias, tanto el consumo como el comercio de sustancias, se presentan como una opción viable y accesible para la atención de otras problemáticas como la pobreza, el desempleo y el abandono.

Por último, una gran particularidad general de la vida en Carpio, es la vivencia sistemática de la estigmatización por parte de sectores ajenos a la comunidad. Así, las y los jóvenes mencionan cómo han sufrido rechazo en diferentes momentos y espacios de sus vidas, tales como su etapa colegial, en la búsqueda de empleo o simplemente cuando se encuentran con personas que no viven ni conocen a la comunidad de Carpio.

Ante esto se han generado diversas estrategias con las que se busca sobrellevar y existir en una sociedad que les estigmatiza incesantemente, tales como la omisión o el mentir con respecto a su lugar de residencia; la resignación, silenciamiento y costumbre ante los comentarios ofensivos; así como también, se recurre a una actitud defensiva que no demuestra inquietud ante el rechazo pero que, en lo profundo, siente y resiente el estigma.

Con ello, adquiere sentido la inconformidad con las representaciones expuestas en los medios de comunicación y las múltiples expresiones en las que se apela a que la vivencia de la juventud en Carpio no ha sido un proceso sencillo. Esto debido a que ambos contextos, tanto el comunitario como el externo, incluyen amenazas y retos para el desenvolvimiento integral de las personas jóvenes.

No obstante, pareciera ser que Carpio, a pesar de sus conflictos internos y de las múltiples situaciones de carencia, representa para las y los jóvenes un espacio de mayor seguridad y resguardo. En este no se les juzga ni desprecia por su lugar de residencia, es allí donde todos y todas comparten el nexo de vivir en Carpio y de saber, por experiencia propia, lo que verdaderamente esto ha significado y representado.

Capítulo VI. Hacer arte en Carpio: el ejercicio de la práctica artística

En este capítulo se busca caracterizar la generalidad de las prácticas artísticas, juveniles y autogestionadas que participan de la investigación. Para ello se describen los inicios de las y los participantes, las estrategias de aprendizaje de su disciplina artística, las agrupaciones que han conformado, los mecanismos para el ejercicio de la autogestión, las iniciativas artísticas desarrolladas y los principales retos y dificultades sobrellevadas en el escenario comunal.

Todos estos elementos recopilados permiten comprender las particularidades que adquiere el ejercicio de la práctica artística en un terreno cotidiano como el de Carpio. Así también, se posibilita visualizar y reconocer experiencias de este tipo que no suelen estar presentes dentro de los imaginarios sociales acerca de esta comunidad.

6.1. Un panorama de las prácticas y agrupaciones artísticas juveniles en estudio

6.1.1. Inicios en el ejercicio de la práctica artística

Un elemento fundamental al hablar de la experiencia artística juvenil en el espacio local de Carpio, corresponde a posicionar la diversidad de maneras en las que las y los jóvenes se han acercado al mundo artístico. Inicialmente, se podría pensar que esto ha sido gracias a la presencia, desde el 2011, de la fundación SIFAIS en la comunidad. Esta iniciativa se propone utilizar el arte, el ambiente y el deporte en aras de promover la inclusión social. Sin embargo, la riqueza cultural y artística de esta comunidad trasciende la presencia de esta fundación y toma forma a partir de diversos espacios informales de interacción.

Fue importante para esta investigación, identificar la diversidad de experiencias artísticas desarrolladas a lo interno de la comunidad y no así limitarse a explorar exclusivamente alguna práctica artística en particular, lo que ha permitido abordar la generalidad de la experiencia artística y no solo las singularidades de una disciplina en específico.

La apuesta por una decisión metodológica de este tipo, ha dado por resultado el reconocimiento de una amplia diversidad de expresiones artísticas que conviven e interactúan a lo interno de un mismo espacio local; en el que, a diferencia de las representaciones conocidas sobre

Carpio, se presenta una riqueza de dinámicas artísticas y socioculturales importantes de estudiar. Así, se presenta en el siguiente cuadro el tipo de prácticas artísticas realizadas por las y los participantes:

Tabla 2
Tipos de prácticas artísticas de las personas participantes

Participante	Tipo de práctica Artística	Participante	Tipo de práctica Artística
Martín	- Música - Arte circense - Gestión sociocultural	Julián	- Baile
Carlos	- Música - Artes visuales - Arte circense - Gestión sociocultural	Leo	- Baile
Lucy	- Música	Jorge	- Música
Diana	- Arte circense - Gestión sociocultural	Nancy	- Música - Baile
Alexis	- Música	Andrés	- Música - Arte circense - Gestión sociocultural
Jose	- Baile	Elías	- Arte circense - Gestión sociocultural
Kevin	- Baile		

Fuente: Elaboración propia, 2020

Como se puede apreciar en el cuadro anterior, las experiencias artísticas desarrolladas por las y los participantes abarcan las artes musicales, visuales y escénicas. Algunas de ellas a lo interno adquieren múltiples expresiones, como por ejemplo la música que explora a géneros como el rap y el rock.

El baile se presenta bajo la forma del breakdance, de manera que quienes lo practican se denominan entre sí como b-boys. La participante Nancy, por su parte, no se dedica al breakdance, sino que participa de coreografías de baile urbano en un grupo coreográfico que se originó en su colegio. Seguidamente, las artes visuales consisten en el desarrollo de murales participativos y de graffitis en el espacio comunitario. Y, por último, la gestión sociocultural se incluye en este tipo de prácticas, ya que se ha dado en forma paralela y unificada al ejercicio de las artes escénicas de

tipo circense, donde las y los participantes han realizado actividades socioculturales donde preparan demostraciones de malabares y espectáculos en zancos.

Como se puede observar, además, muchos de las y los participantes se dedican, simultáneamente, a participar de diversos tipos de prácticas artísticas, de forma que queda en evidencia la existencia en la comunidad tanto de habilidad como de interés para el desarrollo de este tipo de experiencias. Cabe acotar en este sentido, que muchos de las y los participantes son amigos entre sí, de forma que la participación en distintas actividades también está dada por acciones colectivas que se realizan entre amistades cercanas, tal es el caso de Martín, Carlos, Andrés, Diana y Elías.

En esta línea, se presentan diversas formas de aprendizaje de las prácticas artísticas, algunos de las y los participantes han estado insertos en procesos formales de aprendizaje; mientras que otros han participado de experiencias informales de formación, en donde la interacción entre amistades, así como los procesos autodidactas han sido fundamentales. En el siguiente cuadro se despliega esta información:

Tabla 3

Formas de aprendizaje de la práctica artística de las personas participantes

Experiencias de Aprendizaje	Espacio, actor o medio de aprendizaje	Participantes de investigación	Práctica Artística
Aprendizaje en institución formal	SIFAIS	- Lucy - Martín - Jorge - Andrés	- Música (Trompeta) - Música (Saxofón) - Música (Batería, guitarra y bajo) - Música (Guitarra y canto)
	Escuela primaria	- Nancy	- Música (Trompeta)
	Técnico en Animación Sociocultural	- Elías - Diana	- Gestión Sociocultural y Arte Circense
Aprendizaje informal	Amistades	- Carlos - Andrés - Kevin, Julián y Leo	- Música (Rap) - Música (Guitarra) - Baile (Breakdance)
	Familiares	- Jose	- Baile (Breakdance)
	Autodidacta (Foros, blogs, videotutoriales, libros)	- Martín - Carlos - Alexis - Jose, Kevin y Leo	- Música (Trompeta y Guitarra) - Artes Visuales (Graffiti) y música (Rap) - Música (Guitarra y Bajo) - Baile (Breakdance)

Fuente: Elaboración propia, 2020

En el cuadro se observa con mayor claridad la diversidad de las prácticas artísticas ejercidas por las y los participantes. A partir de aquí, es posible identificar, en primer lugar, elementos correspondientes a quienes han contado con experiencias formativas formales. Así, se aprecia que, efectivamente, SIFAIS ha sido un espacio importante, mas no exclusivo, para el aprendizaje de instrumentos musicales.

En esta línea, quienes han participado del espacio de la escuela musical de la Fundación SIFAIS, refieren distintas opiniones al respecto de su proceso de aprendizaje. Para algunos, este espacio ha sido sumamente significativo ya que les ha posibilitado contar con un instrumento musical, al cual de otra forma no hubieran podido acceder. Sin embargo, en múltiples ocasiones también se menciona la situación de que, aun siendo parte de esta fundación, debieron aprender a tocar el instrumento por sus propios medios. Esto es debido a la inestabilidad del profesorado que participa de forma voluntaria en dicha escuela. Al respecto de esta situación mencionan:

“Entonces me inscribí aquí en SIFAIS y yo quería aprender a tocar cello, pero llegué y me dijeron ‘no hay campo solo tenemos campo para saxofón’ y yo ‘diay, está bien’ y así empecé. Fue difícil al principio porque de tres años que estuve en la institución, tuve profesor como año y medio, tal vez menos, entonces tras de eso me tocó aprender solo.” (Martín)

“Al principio [aprendíamos] con profesores y nos quedamos un tiempo sin profesores, sin nada. Yo me acuerdo que de mis compañeras unas se fueron porque, diay, no había profesores. Si se ponían profesores [de otros instrumentos] con nosotros, me acuerdo de que había una profesora de clarinete que siempre llegaba y nos decía ‘esto es así, esto es acá’ no sabía nada de trompeta y nos ayudaba. Después, al tiempo, llegó un profesor y nos enseñó de todo. Me acuerdo de que estaba en la Sinfónica Nacional y después él se tuvo que ir porque se metió a la U y todo eso.” (Lucy)

Con respecto a esta situación es importante colocar que, para los y las participantes, el estar inscritos en una escuela de música en su comunidad, no les ha significado un espacio estable y de calidad para su aprendizaje; ya que la Fundación SIFAIS, al ser un programa de asistencia social que funciona bajo donaciones y trabajo voluntario, no logra asegurar métodos estables de enseñanza musical para sus estudiantes. Esto debido a que, en gran medida, se depende de la intencionalidad y disponibilidad de las personas voluntarias.

Por su parte, en el cuadro también se aprecia otros espacios formales en los cuales se ha desarrollado la práctica artística. Por una parte, Nancy afirma haber aprendido a tocar trompeta gracias a un profesor de música de su escuela, ella recuerda esta experiencia de forma sumamente significativa y expresa que:

“En cuarto grado llegó un profesor de música a la escuela, en mi escuela nunca había habido un profesor de música. Él llegó como a finales de año y dijo que quienes querían aprender a tocar instrumentos de viento, entonces yo y unos amigos nos apuntamos. El siguiente año comenzamos con las clases y ese señor me ha enseñado casi todo lo que yo sé. A mí me enseñó a tocar trompeta, yo siento que la música no era para mí, porque a mí me costaba mucho. Cuando a la gente le costaba tenían que ir a tutorías, entonces yo fui a todas.”
(Nancy)

Así también, otro espacio formal de aprendizaje consistió en lo que se ha denominado como Técnico en Animación Sociocultural (TASC), este fue un proyecto conjunto entre la Cooperativa Viresco, el Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ) y el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (MTSS) mediante el programa Empléate. En este técnico se buscaba capacitar en el tema de la Animación Sociocultural Comunitaria a jóvenes que no trabajaran ni estudiaran y que fueran residentes de localidades suburbanas en riesgo social.

Así, tanto Diana como Elías se inscribieron en este proyecto y recibieron formación en aspectos como metodologías lúdico-artísticas, formulación de proyectos culturales y estrategias de empleabilidad mediante la autogestión y el autoempleo en emprendimientos creativos y otros proyectos culturales relativos. Para ambos participantes, dicha experiencia es valorada de forma positiva apelando a que:

“Al principio una amiga fue la que me pasó el chisme a mí, pero en realidad habíamos entrado por la plata porque nos daban una beca que era de Empléate. Entonces entré por ahí, casi que todos los alumnos entramos por la bendita beca.” (Diana)

“Ya cuando nos empezaron a formar en producción artística, nos formaron en idioma, en prácticamente todo y lo que me enseñaron me sirvió para todo lo que hago ahora: edición de videos, fotografía, todo eso nos ayudaron a aprender. Ya después de ahí, muchos se salieron. A mí me empezó a llamar mucho la atención, me gustaba.” (Diana)

“En el técnico si fue como muy visual todo, empecé a conocer compas muy locos y yo decía ‘mae que tuanis aprender eso’ y yo para las artes nunca fui bueno, yo era totalmente futbolista y así, entonces fue como ir metiéndome poco a poco.” (Elías)

En cuanto al TASC, es importante mencionar que las herramientas aprendidas en dicho proceso han sido de gran utilidad para la y él participante, así como para los proyectos que desarrollaron posterior a esta experiencia; los cuales, en conjunto con otras iniciativas, representaron una importante dinamización del acontecer cultural comunitario.

Tal y como se verá más adelante, algunas de las iniciativas y agrupaciones artísticas se gestan posterior al paso de algunos jóvenes por este proceso formativo. Así también, se evidencian diferencias importantes sobre las herramientas de autogestión entre las agrupaciones que cuentan con integrantes graduados de este técnico y las agrupaciones que no.

En resumen, se puede evidenciar cómo las tres experiencias de educación formal identificadas, parten de alguna iniciativa institucional gratuita que les abrió las puertas para explorar un mundo nuevo y desconocido asociado al arte, o bien, para participar de aquellos centros de interés que previamente ya les llamaba la atención y ante los cuales no contaban con posibilidades de acercamiento.

Así, queda claro aquello que era fácil de suponer, es decir, la gran brecha con respecto al acceso, disfrute y ejercicio de prácticas artísticas para los sectores más empobrecidos. En estos lugares a pesar de que existen personas jóvenes con talento y, principalmente, con interés de explorar diversas prácticas artísticas, sus posibilidades de acceso quedan restringidas a la disponibilidad de los recursos económicos de conjuntos familiares que se esfuerzan por la sobrevivencia del día a día.

Es justo por este motivo que gran parte de las y los participantes se han iniciado en el mundo artístico a partir de experiencias no formales de aprendizaje, en donde las amistades, vecinos y familiares se han convertido, simultáneamente, en las y los maestros, compañeros y estudiantes del aprender conjunto. Así, ha sido común que entre grupos de pares se compartan los conocimientos, estrategias y trucos referentes a la práctica artística de su interés particular.

El ejemplo más representativo en este caso, es el de los jóvenes que bailan breakdance, todos estos participantes aprendieron las bases de este baile y sus trucos en el espacio comunitario de “la calle”, entre amigos y hermanos. Así recuerdan algunos de ellos esta experiencia:

“Ya venía yo con la vara y después fue que como en el 2015 un man me dijo ‘Yo práctico en la segunda [parada], en CODECA’ y yo ‘¿Al chile?, vamos a ir a ver’ y yo le fui a dar, y le fui a dar, y le fui a dar. Y me costó, me costó, me costó. No me ha costado, todavía me cuesta” (Julián)

“Una vez yo los estuve viendo bailar, ahí por la tercera [parada] y yo ‘qué bonito ese baile’ porque daban vueltas de cabeza. Así me fue gustando eso y una vez que estaba en la casa dije ‘voy a practicar eso que estaban haciendo ellos’ y comencé a practicarlo, pero a mí nadie me enseñaba entonces para mí fue como un caos porque me costó aprender muchos trucos. Fue totalmente difícil.” (Kevin)

“Mi hermano llegaba con unos brincos raros y yo ‘qué tuanis eso, wow, dónde hacen eso’ y había unos muchachos que fueron los que trajeron el break aquí a Carpio, entonces yo los admiraba. Y bueno, como mi hermanillo se pegaba mucho a ellos, empezaron a llegar a mi casa, al corredor, mi hermanillo se ponía con ellos ahí y yo ya me había aprendido algunas cosillas y me decían ‘tírese, tírese’.” (Jose)

“Antes había muchos b-boys aquí en Carpio yo los miraba y yo quise aprender, Jose una vez me dio unas clases y ahí le agarré. Empecé a ver vídeos y en la escuela tenía unos compañeros que era como la pasión de ellos, entonces siempre entrenábamos en la escuela, en el recreo o antes de entrar al comedor ahí nos tirábamos, nos hacíamos un círculo todos los carajillos.” (Leo)

En los anteriores fragmentos se puede observar no solo cómo los grupos de amigos han sido los principales centros de enseñanza-aprendizaje, sino que también se revela y enuncia el esfuerzo y la dedicación que ha implicado para ellos el aventurarse, por cuenta propia, a aprender este tipo de baile.

Es significativo de este proceso de aprendizaje, que todos los casos han surgido de la observación de otros b-boys de la comunidad que practicaban en espacios públicos. Según se menciona, ante estos jóvenes b-boys los participantes generaron sentimientos de entusiasmo y admiración que les hizo interesarse a conocer el baile y a practicar por su cuenta en sus casas; lo que conllevó, posteriormente, a asociarse con otros grupos de jóvenes a quienes también les interesaba aprender los trucos del breakdance. Además, de las referencias de los participantes se infiere que, durante algún tiempo, la escena del breakdance fue de suma importancia para jóvenes, especialmente hombres, del barrio.

Finalmente, se debe nombrar la estrategia autodidacta como otro mecanismo de aprendizaje y desarrollo de la práctica artística. Así, para algunos de las y los participantes el conocer y acercarse a un aspecto artístico se ha dado mediante el ejercicio individual de autoformarse en aquello que les gusta o apasiona. En este sentido, ha sido fundamental el acceso a recursos tecnológicos, ya que este medio es considerado el principal método de capacitación mediante el recurso de foros, blogs y videotutoriales. Así ha sido cómo, por ejemplo, Martín aprendió a tocar la trompeta, Alexis la guitarra y el bajo, y cómo Carlos aprendió a componer letras de rap y aventurarse en el mundo del graffiti.

Vale acotar que las experiencias de aprendizaje autónomo no se dan de forma aislada, sino que también han acompañado las vivencias de aprendizaje formal e informal. Tal es el caso de las y los estudiantes de SIFAIS, que ante la falta de profesorado, han investigado por su cuenta, así como también de los b-boys quienes además de las prácticas en grupo, se han apoyado en videos para mejorar sus técnicas e incorporar nuevos trucos de baile.

En este sentido, vale reconocer cómo a pesar de las limitaciones y carencias del contexto, las y los jóvenes han orquestado sus propias formas para acercarse y explorar los espacios de la creación y la expresión artística. De esta manera, distinto a las características de pasividad y apatía que se le suelen adjudicar a la juventud y a las personas en condición de pobreza, en estos casos se puede observar un agenciamiento del individuo sobre su realidad, sobre la persecución de sus centros de interés y sobre la intuición y pasión que les convoca a la expresión a través de las distintas prácticas artísticas.

6.1.2. Arte en colectivo: agrupaciones artísticas

Tal como la disciplina artística, principalmente, se ha aprendido en conjunto, la práctica artística también se realiza y se trabaja en colectivo. De esta manera, la mayoría de las y los participantes se han encontrado en diversas formas de agrupamiento juvenil según la práctica artística en cuestión.

Dichas agrupaciones asumen diversidad formas de ser nombradas según ciertas características que adquieren, por ello es que quienes tocan instrumentos establecen que tienen una

banda, quienes bailan breakdance o realizan graffiti plantean que forman parte de un “crew”¹⁸ y quienes realizan arte circense se consideran parte de un colectivo. No obstante, a pesar de la multiplicidad de apelativos para nombrar a las agrupaciones, todos los conjuntos responden, en esencia, al mismo y significativo acto de reunirse para hacer aquello que les gusta y se comparte.

En cuanto a las agrupaciones juveniles es necesario colocar, primeramente, algunas premisas importantes. En primer lugar, las formas organizativas juveniles adquieren un lugar sustancial en cuanto a las maneras en que esta población se busca entender y ubicar dentro de sus respectivos contextos. Para Reguillo (2000), las personas jóvenes se han autotado de formas organizativas que cumplen una doble función; hacia el exterior, es decir en sus relaciones con otros, representan un espacio de protección y seguridad ante un orden social que usualmente les excluye y; hacia lo interno, las agrupaciones juveniles operan como espacios de pertenencia y adscripción identitaria, en las cuales se generan sentidos sobre lo incierto del mundo. Bajo tal panorama, no se debe olvidar que la asociatividad en modo de pandillas también cumple estas mismas funciones.

Siguiendo la línea de la autora, dichas formas de convivencia colectiva deben ser leídas, además, como formas de actuación política no institucionalizada, donde se plantean propuestas de gestión y acción que se escapan de las formas tradicionales de concebir el ejercicio de lo político. Así, el grupo de pares surge y se constituye como “un espacio de confrontación, producción y circulación de saberes, que se traducen en acciones” (Reguillo, 2000, p.14)

Particularmente, el escenario de lo cultural en conjunto con los mundos juveniles, convergen para conformar un importante campo de acción, en donde se abren y desregularizan las normatividades establecidas para el sujeto social en el marco de lógicas adultocéntricas. Así, la diversidad de la ética y estética juvenil ha encontrado un escenario de visibilidad en el ámbito de las expresiones artísticas y culturales, donde las y los jóvenes se vuelven palpables en su rol como actores sociales (Reguillo, 2000).

¹⁸ El término “crew” es un modismo del inglés, usado principalmente por la cultura hip hop para hacer referencia a los grupos de amistad que se unen a pintar, rimar o bailar.

Tales perspectivas adquieren un carácter concreto al posicionarse desde la experiencia organizativa, juvenil y artística desarrollada en Carpio. Al respecto, en el siguiente cuadro se muestran las agrupaciones artísticas de presencia local abordadas en el presente estudio:

Tabla 4
Agrupaciones artísticas de las personas participantes

Agrupación artística	Tipo de práctica artística	Año de conformación	Cantidad total de integrantes	Sujetos de investigación	Participantes
Banda Lilt Flame	- Música Rock pop progresivo	2018	5	2	- Nancy - Alexis
Cultura Altavoz	- Música pop, reggae y ska	2016	8	2	- Nancy - Alexis
Banda Agua e' Pipa	- Música Rock fusión	2015	7	5	- Andrés - Martín - Alexis - Lucy - Jorge
Crew Army Machine	- Baile Break dance	2013	5	3	- Jose - Kevin - Julián
AGC- Artistas Grafiteros Crew	- Artes visuales Graffiti	2016	2	1	- Carlos
Colectivo Aprende a Jugar	- Arte circense - Gestión sociocultural	2016	8	5	- Elías - Diana - Carlos - Andrés - Martín
Revolution Records	- Productora musical	2017	2	1	- Carlos

Fuente: Elaboración propia, 2020

Como se puede observar, la presencia de dichas agrupaciones juveniles, nutren de una gran riqueza a la dinámica cultural comunitaria. En cada una de ellas se genera un importante agenciamiento del sujeto juvenil en cuanto aquello que desea expresar, construir y proponer en su agrupación. Ya sea que les una la música, el baile, el graffiti o lo lúdico-performativo, en cada uno de los grupos de convivencia se generan procesos creativos y autogestionados del hacer en conjunto.

En la multiplicidad de expresiones juveniles organizativas estudiadas, se incluyen tres bandas musicales, un crew de breakdance, un crew de graffiti, un colectivo de arte circense y un emprendimiento cultural de producción musical.

Entre algunas de las características generales de estas agrupaciones, se encuentra, en primer lugar, que todas nacen de una iniciativa y de un deseo personal que se une a otras voluntades para conformar el colectivo. Además, como se abordará más adelante, todas asumen procesos autogestivos en los cuales se ingenian estrategias para crecer y llevar a cabo sus planes.

Así también, cada una de ellas está integrada por personas jóvenes con edades entre los 18 y 29 años y, en este sentido, asociado a sus orígenes como grupos de múltiples voluntades, las y los integrantes de cada agrupación han logrado construir importantes vínculos de amistad donde además del trabajo colectivo se establecen relaciones de apoyo, cuidado, acompañamiento y recreación entre sus integrantes.

Otro elemento es que sus dinámicas de trabajo y accionamiento suelen ser fluctuantes, es decir, en ciertos momentos se encuentran trabajando activamente y en otros se toman pausas, ya sea para dedicarse a proyectos personales o bien para solventar sus necesidades individuales como trabajo o estudio.

En este sentido, para el momento del trabajo de campo la banda Lilt Flame se acababa de conformar y la banda Cultura Altavoz ya no se encontraba activa; así también el colectivo Aprende a Jugar se encontraba tomándose un tiempo para los diversos procesos personales y el crew Army Machine acaba de reincorporarse después de tres años de inacción debido a múltiples situaciones personales, asociadas a situaciones de vida propias del contexto.

Otro elemento fundamental consiste en el carácter local del accionar de todas las agrupaciones, de forma que muchas de las acciones y presentaciones organizadas se realizan a lo interno de la comunidad. Dicho elemento no es azaroso ya que, como se abordará en próximos capítulos, este acto constituye una decisión política sumamente importante para las agrupaciones, ya que parte de sus motivaciones en cuanto a la práctica artística consisten en el construir nuevas formas de pensar la identidad carpiana más allá los imaginarios sociales externos.

Además, como puede observarse en el cuadro, muchos de las y los participantes se han involucrado simultáneamente en diversas agrupaciones, con lo cual es posible identificar múltiples sensibilidades, afinidades y talentos hacia diversas manifestaciones del mundo del arte, tal es el caso singular de Carlos, quien participa en tres de las agrupaciones.

Los orígenes de cada uno de estos colectivos son singulares e importantes de destacar. En primer lugar, las bandas como Cultura Altavoz y Lilt Flame surgen a partir de un conjunto de amigos con conocimientos musicales que deciden conformar una banda a partir de sus recursos disponibles. La banda Agua e' Pipa, por su parte, refiere que sus primeros integrantes eran participantes de la orquesta y de los ensambles de música de la Fundación SIFAIS, así se llegaron a conocer y a decidir agruparse como banda. En sus palabras narran la siguiente historia:

“Un día fuimos a una presentación con SIFAIS y yo con otro compañero tocábamos aparte y Martín tocaba jazz. De regreso empezamos a hacer un desmadre y entonces Martín sacó el saxofón y el otro el cajón peruano. Al día siguiente fue como que yo vi a Martín y le dije ‘¿qué mae? ¿todo bien? Por qué no nos armamos un grupo ahí y vemos que tal’ y me dijo ‘mae sí’.” (Andrés)

Para este caso es importante reconocer cómo la escuela de música de SIFAIS fue el escenario en cual estos participantes se conocieron y conectaron. A partir de ese momento, la banda se constituyó y se ha mantenido estable a lo largo de cinco años, en la actualidad cuentan con un LP y sus piezas suelen abordar temáticas asociadas a su realidad como jóvenes residentes de Carpio, motivo por el cual se han logrado constituir como importantes referentes y representantes comunitarios.

Sin embargo, a pesar de sus orígenes asociados a la escuela de música de SIFAIS, para esta banda ha sido fundamental el autodeterminarse como banda independiente, lo cual no ha sido gratuito y les ha costado experiencias de lucha y resistencia. Lo anterior, se debe de forma particular a que en sus inicios la banda, que ya se consideraba independiente, contaba con instrumentos prestados de SIFAIS y con un espacio de esta misma institución para ensayar. No obstante, debido a una situación en la cual la fundación condiciona el préstamo del espacio y de los instrumentos a que la banda se reconozca como parte de su escuela de música, es que ocurre una disputa entre las partes que concluye en que la fundación le solicita a la banda que devuelva los instrumentos y le informa que ya no contarían con el espacio de ensayo. Tal acontecimiento es fundamental para la

historia y el desarrollo de la agrupación, ya que en su momento representó el reto de asumir su la independencia que solicitaban. Dicha historia, en palabras de uno de sus integrantes, se recuerda de la siguiente forma:

“Un día, nos salió el primer chivo de Agua e’ Pipa afuera de Carpio, que fue en el Lobo Estepario. Nosotros comunicamos todo para el préstamo de la batería y nos dijeron [SIFAIS] que sí, como tres o cuatro días después nos dicen que por problemas de que es Agua e’ Pipa por sí solo, no nos iban a poder prestar los instrumentos excepto a que dijéramos que éramos Agua e’ Pipa de SIFAIS y nosotros dijimos que no, si nosotros éramos Agua e’ Pipa y ya. Entonces nos hicieron una carta formal en la cual decía que no nos podían seguir brindando el espacio, ni los instrumentos y tendríamos que abandonar las instalaciones y etc.; nosotros dijimos que sí, perfecto. Ese día nos tocó, en la noche anterior a la presentación, salir corriendo donde amigos a que nos prestaran bajos, baterías y saxofón.” (Martín)

Posterior a este acontecimiento, la banda tuvo que construir los medios para acceder a los instrumentos faltantes y tuvo que buscar un nuevo espacio de ensayo. Se considera que esta situación es percibida por el grupo como un gran golpe, ya que ocurre un día antes de una presentación importante y, además de que para los integrantes representó el alejamiento con una institución con la cual sostenían un vínculo cercano desde años atrás. Sin embargo, este hecho representa una decisión importante para sostener, afirmar y consolidar su independencia y autonomía.

En cuanto al crew de Army Machine, este se conformó en el año 2013 cuando la escena del breakdance contaba con significativa presencia en el ámbito local de Carpio. Jose comenta cómo él participaba de otros grupos de baile, hasta que se sintió inconforme con el trato recibido en estos grupos. Es a raíz de ello y de, precisamente, un evento desencadenante donde comenta haberse sentido “humillado” que decide conformar su propio crew, uno en donde el aprendizaje se construyera de forma horizontal y no se tratara con inferioridad a los jóvenes aprendices. El participante comenta tal experiencia en la siguiente narración:

“El otro había tomado el control y quería hacer las cosas a su manera, quería a mí humillarme porque siempre había como una envidia rara. Entonces, me invitó a una presentación y en esa presentación me quisieron como humillar. Entonces yo me vine muy enojado ese día. Pasó el día siguiente y busco a mi hermanillo y le digo ‘ya yo no voy a estar con ellos, es más yo creo que yo puedo hacer mi crew’ y él me apoyó, de una vez ‘si

claro, hagámoslo, busquemos gente' y no había ni gente. Y yo cómo empezaba, pero me acordé que aquí había unos chiquillos que les gustaba mucho. Claro, yo sabía que el proceso iba a ser largo, había que aprender a bailar bien, subir el nivel y muchas cosas, pero yo lo que quería era un grupo y así fue." (Jose)

"A mí me daba cólera ver que ese man los quería como humillar a los maes [compañeros del crew], pero digo qué clase de profe en vez de ayudarles quiere ponerse a picarlos." (Jose)

Bajo tal contexto es que nace Army Machine y resulta sumamente interesante el componente ético y de conflicto de su conformación. Por una parte, en los fragmentos se posiciona que las agrupaciones juveniles, como todo proceso de interacción social, son un espacio en donde también hay presencia conflictos y disidencias con respecto a la heterogeneidad de opiniones y perspectivas que allí convergen. En esta situación particular, se expresan distintos criterios sobre cómo comprender y trabajar un grupo de baile; elemento que no resulta insignificante ya que refiere a posiciones tanto éticas como políticas sobre las formas de relacionamiento entre pares y sobre el manejo colectivo de la grupalidad.

De forma tal, el participante Jose argumenta haberse sentido inconforme con respecto al trato de su compañero hacia él y hacia los demás integrantes del crew, así como también sobre la forma en la que se ejercía el proceso de aprendizaje del breakdance, en donde más que relaciones horizontales se presentaban situaciones en las que se les colocaba a unos por encima de otros.

En otro aspecto, tanto Artistas Graffiteros Crew (AGC) como el colectivo Aprende a Jugar nacen posterior al paso de algún integrante por el mencionado Técnico en Animación Sociocultural. Así también, nace paralelo a dicho proceso, una agrupación llamada Asociación de Arte y Cultura Urbana (ACAU) en la cual participaron informantes como Carlos y Diana, dicha agrupación igualmente se dedicaba al desarrollo de actividades socioculturales en Carpio, sin embargo, varios de sus integrantes se mudaron de residencia y la agrupación se desarticuló.

Por su parte, el caso de AGC corresponde a dos amigos con inquietudes sobre el graffiti y el muralismo que deciden unirse para elaborar proyectos en conjunto, a partir de esto logran elaborar una serie de murales y graffitis a lo interno de la comunidad y hacer que algunos de ellos se construyeran de forma participativa.

Con respecto al colectivo Aprende a Jugar, resulta sumamente interesante y particular su proceso de conformación, así como su primer año de trabajo. Dicho colectivo nace a partir de una propuesta de Elías para el TASC. Al respecto comenta el participante que fue con apoyo de las personas facilitadoras del proceso que logró transformar su propuesta en un proyecto para concursar por una oferta de financiamiento del MCJ denominada como Beca Taller, la cual consigue ganar y ejecuta durante el año 2016.

Es por tal motivo que Elías recurre a sus amigos y amigas para conformar un colectivo con el cual fuera posible llevar a cabo el proyecto de la Beca Taller, esta consistía en la reivindicación de juegos tradicionales de raíz latinoamericana para abordar con ellos elementos de la identidad binacional de Carpio.

Ante dicho acontecimiento, paralelamente, se inició un proceso de formación en arte circense, de forma tal que las y los integrantes del colectivo se capacitaron sobre elementos como el clown social y el manejo de malabares y zancos. Con estos conocimientos Aprende a Jugar desarrolla un proceso de intervención comunitaria con presentaciones y actividades socioculturales en espacios públicos, en los cuales ya no solo se buscaba abordar el tema de los juegos tradicionales, sino que también, se construían espacios alternativos de juego y recreación para niños y niñas de la zona. Este importante y rico proceso es comentado desde la experiencia personal de Elías en las siguientes citas:

“Yo empecé a hacer la vara de Aprende a Jugar desde el técnico de gestión cultural. Al final yo concursé por una beca, que me ayudó a redactar la trabajadora social (...) Entonces lo redactamos y diay gané la beca.” (Elías)

“Un mae de Desampa nos enseñó a hacer zancos y malabares, después otro compa de Curridabat nos empezó a enseñar a hacer clown, y así. Fue tuanis porque todo lo pagué con la Beca, aunque los maes también lo hubieran donado, pero fue como ayudar, dar y recibir. Entonces fue un proceso muy tuanis, muchos compas aprendieron muchas varas, todos aprendimos a zanquear, a hacer los propios zancos.” (Elías)

La historia de Aprende a Jugar como agrupación juvenil de Carpio, es sumamente interesante como experiencia de coordinación estatal y local. Dicho proceso posibilitó que, durante un año y mediante fondos públicos, jóvenes de una localidad en riesgo social autogestionaran una

propuesta de intervención comunitaria que se origina desde lo interno de la localidad y que nace del deseo, conocimiento y experiencias de sus propios habitantes.

Como se puede observar en los fragmentos, se recuerda con gran valor dicho proceso; no solo por su carácter de intervención comunitaria, sino también por la oportunidad que implicó de formación y capacitación artística en una disciplina poco convencional y con gran potencial expresivo y de convocatoria, como lo es el arte circense.

Una vez finalizado el financiamiento por parte del MCJ el colectivo se ha mantenido trabajando por sus propios medios. Además, han logrado, en ocasiones, vender sus servicios artísticos. Con esto han obtenido ciertos ingresos monetarios que les ha posibilitado dar continuidad a sus proyectos.

Por último, se encuentra el emprendimiento creativo iniciado por Carlos y uno de sus amigos denominado como Revolution Records. Carlos comenta que anterior a su emprendimiento, los espacios locales de grabación musical resultaban costosos y poco accesibles para jóvenes músicos y raperos como él, que deseaban grabar algunas de sus canciones.

Así es como surge la idea y la necesidad de conformar su propio centro de producción y grabación musical, de forma que personas de la comunidad contaran con una plataforma accesible para realizar sus grabaciones; al mismo tiempo que él, como rapero, adquiere sus propios equipos para la producción y manejo de su proyecto individual de rap. Al respecto menciona:

“En Revolution Records la verdad era una necesidad de tener un lugar propio de hacer lo nuestro porque, como te digo, había personas, pero cobraban demasiado y uno como artista que se viene levantando y viene creciendo. No le pagan por los shows, aunque deberían porque el arte es pagado.” (Carlos)

“Fue duro al inicio porque no había dónde, no había cómo, no había instrumentos y la gente siempre que llegaba era así como ‘no lo deja más barato mae’ y yo ‘No mae, no se puede’, entonces fue la necesidad de tener algo propio y crearlo y así fue como nos empezamos a levantar.” (Carlos)

Se puede abstraer de lo planteado a lo largo de este apartado, que existe una importante oferta artística local y juvenil en Carpio. Cada una de estas agrupaciones son una demostración de la capacidad organizativa de las personas de dicha comunidad, quienes además manejan y son

producto de una historia de lucha y organización colectiva para el acceso de bienes y servicios públicos e institucionales.

Además, las agrupaciones como tal se han conformado en espacios significativos para las y los jóvenes que las integran. Se han constituido no solo en espacios de creación artística, sino además, como espacios de conformación de redes, vínculos, afectos y experiencias. Mediante estas se ha posibilitado atravesar, abordar e, incluso, confrontar a un contexto social que, sistemática y estructuralmente, les ha excluido según su edad, su nacionalidad, su pasado y, principalmente, su lugar de residencia.

6.2. Hacer arte desde la autogestión

Pensar la autogestión de las experiencias artísticas desarrolladas a lo interno de una comunidad como Carpio, conlleva a considerar que esta, más que una opción, es un requisito de su accionar, ya que las condiciones socioeconómicas y las oportunidades de acceso a experiencias artísticas resultan ser limitadas.

Así, la autogestión representa ese proceso en el cual el colectivo asume la propia responsabilidad (logística y financiera) de su grupo y de sus proyectos. A diferencia de otras formas de asociatividad más tradicionales (partidos políticos, sindicatos, grupos deportivos o religiosos), en las expresiones autogestivas juveniles se produce la posibilidad de alejamiento de la mirada adulta, la cual suele dictar el cómo, cuándo y el porqué del accionar. En este sentido, una organización autogestiva es un espacio para la autodeterminación de los sentidos del quehacer, de las líneas de acción y de los métodos de organización de cada grupo.

Tal aspecto es fundamental al reconocer que la vivencia de lo juvenil, en el marco de una sociedad centrada en la razón adultocéntrica, se ha caracterizado por el silenciamiento y la invisibilización de sus deseos, problemáticas y necesidades. Lejos de un reconocimiento de las particularidades de las y los sujetos juveniles, la lógica adulta se ha abocado a colocar las expresiones de los mundos juveniles dentro de parámetros de rebeldía, inmadurez y momentaneidad, lo que en otros términos se puede comprender como fenómenos pasajeros e insignificantes.

Por tanto, las asociaciones juveniles con prácticas autogestivas, son escenarios de visibilidad, autorreconocimiento y libertad para las juventudes. Según Reguillo (2000) dichos colectivos y grupos de pares son espacios en los que las juventudes existen por sí mismas y no determinadas por el mundo adulto.

A continuación, se hace referencia a las diversas expresiones de la autogestión de las prácticas artísticas de Carpio, en donde se retoman los métodos para conseguir espacios de ensayo y presentación; las estrategias de consecución de recursos materiales y de financiamiento; las iniciativas realizadas para la intervención en el espacio comunitario y; finalmente, las resistencias para la sostener la autodeterminación de sus conjuntos.

6.2.1. Espacios de ensayo y presentación

Como se ha mencionado, tanto las prácticas individuales como las agrupaciones artísticas cuentan con un importante anclaje local, de forma que sus principales espacios de ensayo y presentación se ubican en la misma localidad de Carpio. Al hablar de espacios de ensayo, se hace referencia a los lugares de la comunidad en donde las y los jóvenes se reúnen a practicar sus respectivas manifestaciones artísticas; por su parte, los espacios de presentación corresponden a esos lugares en donde se llevan a cabo puestas escénicas ante un público espectador.

Tanto las edificaciones de instituciones locales, las casas de habitación y la propia calle, se han convertido en escenarios donde las y los jóvenes practican, desarrollan y presentan sus creaciones. Cabe acotar que cada disciplina artística, presenta diferentes necesidades en cuanto a los entornos para su desarrollo, y no obstante, todas ellas han encontrado espacios de creación a lo interno de Carpio. En el siguiente cuadro se muestra de forma sintética la articulación y usos de los espacios comunitarios:

Tabla 5
Espacios comunitarios de ensayo y presentación de la práctica artística

Agrupación o práctica* artística	Espacios de ensayo	Espacios de presentación
Banda Lilt Flame	- SIFAIS	- SIFAIS - FEJUCA
Cultura Altavoz	- Casa de habitación	- FEJUCA
Rap independiente	- Revolution Records	- SIFAIS - FEJUCA - Actividades comunitarias en “El parquecito de la primera”
Banda Agua e’ Pipa	- SIFAIS ¹⁹ - Casa de habitación de Andrés	- FEJUCA - Casa Ilori
Crew Army Machine	- ASOCODECA - SIFAIS - Iglesia Luterana - Espacio público comunitario - “El parquecito de la primera”	- SIFAIS - Espacio público comunitario - Actividades comunitarias en “El parquecito de la primera”
B-boy independiente	- ASOCODECA - Iglesia Luterana - Espacio público comunitario	- Actividades comunitarias en “El parquecito de la primera”
AGC- Artistas Grafiteros Crew	- Espacio público comunitario - Casa de habitación	- Espacio público comunitario
Colectivo Aprende a Jugar	- Espacio público comunitario - Casa de habitación	- ASOCODECA - Espacio público comunitario - Actividades comunitarias en “El parquecito de la primera” - Casa Ilori

*Nota: Se consideran prácticas artísticas al ejercicio individual en el caso de rap y del B-boy independiente

Fuente: Elaboración propia, 2020

A partir de lo anterior, es posible identificar ciertos espacios de importancia para el desarrollo de las prácticas artísticas. Así, con respecto a los espacios de instituciones con presencia local se encuentran SIFAIS, ASOCODECA, Casa Ilori y la Iglesia Luterana, dichas instituciones han prestado sus instalaciones para que jóvenes de la comunidad realicen sus ensayos. Así mismo, SIFAIS ha sido significativo como espacio de ensayo para el conjunto de las bandas musicales, al

¹⁹ Cabe recordar que la banda Agua e’ Pipa desde el 2015 rompió relaciones con la Fundación SIFAIS, por tanto, desde dicho año ensayan en la casa de habitación de Andrés.

igual que instituciones como ASOCODECA y la Iglesia Luterana resultan importantes como lugar de práctica para los crew's de breakdance.

En estas mismas instalaciones, incluyendo el centro denominado Casa Ilori²⁰, también se han desarrollado actividades abiertas a la comunidad, en donde las y los jóvenes presentan sus montajes y comparten sus presentaciones con vecinos y vecinas del barrio. En este sentido, estos lugares también se han conformado como espacios de escenificación, encuentro y proyección comunitaria.

De igual forma, como prácticas autogestionadas, las agrupaciones no se han limitado al préstamo institucional, y quizás incluso burocrático, de algún espacio. Por tanto, muchas casas de habitación, así como la propia calle, se han convertido en lugares de encuentro y creación común. De esta manera, los espacios adquieren nuevas significaciones al ser transformados por los colectivos juveniles en signos culturales y en nuevos territorios para acción (Reguillo, 2000).

El denominado “Parquecito de La Primera”, inaugurado a finales del 2015, se ha convertido en un principal espacio de escenificación cultural. Sus instalaciones incluyen un extenso escenario en donde es posible hacer actividades de amplia convocatoria, así como ensayos de disciplinas tales como el arte circense y el breakdance. Así lo afirma el participante Jose, en la siguiente cita:

“Ensayamos los domingos en SIFAIS y sino ahora tenemos el parquecito, que gracias a ese parquecito ya no nos atenemos a ningún espacio, sino que ahí está.” (Jose)

El cuadro plantea, además, a FEJUCA como un importante espacio de presentación. El FEJUCA consiste en el Festival de Juventudes Carpio. Sobre este, múltiples participantes han mencionado que fue el primer escenario en el que se presentaron.

Dicho festival es también un resultado del mencionado TASC, siendo una de sus actividades finales. Durante sus primeros años fue realizado en una calle paralela a la calle principal de Carpio y, posteriormente, se trasladó al “Parquecito de La Primera”. Como tal, no representa un

²⁰ Casa Ilori corresponde a un centro de aprendizaje integral que cuenta con instalaciones en Carpio y que forma parte de la Fundación Bien de Mujer.

espacio físico, pero es, efectivamente, un espacio simbólico que ha representado importantes experiencias para las y los participantes del estudio y para la comunidad en general.

Estos espacios alternativos de escenificación y agrupamiento, deben ser leídos según lo que plantea Reguillo (2000), en cuanto a que se conforman como espacios que desbordan las lógicas formales y legítimamente constituidas de la práctica política. En este sentido, dichos espacios sin dejar de ser políticos en sí mismos, representan lógicas emergentes del accionar juvenil en el espacio público, donde se colocan los deseos, resistencias, ideas y conflictos de los mundos juveniles.

6.2.2. Recursos financieros y materiales

En cuanto a las estrategias implementadas para el acceso a la diversidad de recursos financieros y materiales necesarios para el desarrollo de sus particulares prácticas artísticas, se distinguen diversos métodos de acceso.

Por una parte, en cuanto la recolección de fondos monetarios se registra, en primer lugar, la conformación de fondos colectivos, en donde cada participante aporta lo que puede según sus condiciones. Así también, en ocasiones, se han obtenido pagos por presentaciones, sin que esto se constituya como una forma de ingreso estable ni frecuente. En otros casos, se han buscado patrocinios externos o, también, se han realizado actividades de recaudación de fondos. Por último, inclusive, se ha recurrido a presentaciones informales en el espacio público, tal como lo son montajes en la Avenida Central o en semáforos de sectores cercanos con importante afluencia de vehículos.

En cuanto al acceso a recursos materiales, estos se han adquirido, principalmente, mediante los fondos monetarios recuperados en las anteriores estrategias expuestas. Así también, se ha optado por el uso de ahorros personales, aunque, uno de los métodos mencionados con mayor frecuencia consiste en que sus amistades han sido la principal red de apoyo que, en gran medida, les han colaborado con el préstamo de implementos artísticos y materiales asociados. En el siguiente cuadro se presenta, de forma resumida, los principales implementos a necesitar y sus respectivos métodos de adquisición:

Tabla 6
Tipos de recursos materiales necesarios para la práctica artística

Tipo de material artístico	Práctica artística	Agrupación artística	Tipos de implementos mencionados	Estrategias de adquisición
Instrumentos musicales	- Música	- Banda Agua e' Pipa, Lilt Flame, Cultura Altavoz	- Batería - Trompetas - Guitarras - Bajos	- Fondos colectivos - Donaciones - Préstamos - Ahorros personales
Equipo para mantenimiento de los instrumentos musicales	- Música	- Banda Agua e' Pipa, Lilt Flame, Cultura Altavoz	- Cuerdas de guitarra - Aceites para trompetas	- Ahorros personales - Donaciones
Dispositivos electrónicos asociados a instrumentos musicales	- Música	- Banda Agua e' Pipa, Lilt Flame, Cultura Altavoz - Revolution Records	- Pedales de guitarras - Micrófonos - Cables - Amplificadores - Tornamesas - Mixers de sonido	- Ahorros personales - Fondos colectivos - Pago por presentación
Programas de edición de sonido	- Música - Baile	- Revolution Records - Army Machine	- Cool Edit Pro - Adobe Premier - Virtual DJ	- Programas de uso gratuito - Donaciones
Vestuarios	- Baile - Arte circense	- Army Machine - Colectivo Aprende a Jugar	- Trajes identificatorios del crew - Vestuario para arte circense	- "Hacer semáforo" - Presentaciones en la avenida central - Pago por presentación
Materiales plásticos para murales y Graffiti	- Artes visuales	- Artistas Graffiteros Crew	- Pintura - Aerosoles - Boquillas - Mascarillas - Brochas - Rodillos	- Fondos colectivos - Pago por producto
Materiales de escenificación circense	- Arte circense	- Colectivo Aprende a Jugar	- Maquillaje - Zancos - Malabares	- Fondos concursables MCJ - Pago por presentación

Fuente: Elaboración propia, 2020

Como se puede observar, todos los materiales mencionados son implementos para los cuales se requieren importantes inversiones y, tal como ha sido mencionado, las particularidades socioeconómicas de la población en estudio hacen que las estrategias implementadas para el acceso a dichos recursos se constituyan como proyectos sumamente significativos.

Desde su particular mirada, ciertas narraciones mencionan con claridad los procesos llevados a cabo para la adquisición de algún material o recurso. En primer lugar, han resultado sumamente importantes los fondos de dinero colectivos que, en términos coloquiales, suele ser nombrado como el “hacer vaca”. Esto no es más que la recolección conjunta de fondos a partir de lo que cada integrante puede aportar en un momento dado. Al respecto, recuentan las personas participantes:

“Con lo de nosotros [Revolution Records], fue así como ‘mae vea cuánto cuesta esto’ y yo ‘uy mae, ¿qué, mita y mita?’ y ‘vámonos’; y así es, tenemos un fondo que es como una caja chica, entonces él metía tanto, yo metía tanto y así entre los dos y cuando ya teníamos la cantidad de dinero necesaria íbamos y lo comprábamos o lo apartábamos y entre los dos lo íbamos sacando, porque uno solo es difícilísimo y si no nos ayudamos nosotros, ¿quién nos va a ayudar?” (Carlos)

“Digamos, si a mi guitarra yo le quiero meter más efectos, entonces cada quien se preocupa por sus gastos; pero para la batería si hicimos una recolecta entre todos, que si salió de nuestros salarios y de lo que pudimos dar entre todos y así compramos la batería.” (Andrés)

“En el caso de una presentación, entonces buscamos juntar plata, decimos que en un mes vamos a tocar en tal lado, entonces ocupamos juntar un poco de plata entre todos y ahí ajustar para los pases y todo eso.” (Jorge)

“Si nos invitan a tocar pedimos por lo menos el transporte de la batería. Si yo no tengo plata para los pases entonces alguien del grupo me los pone y así con el almuerzo. Entre todos hacemos una junta y no nos va tan mal. Sí tenemos limitaciones como que vamos con solo los pases y alguna galleta o fresco.” (Andrés)

En las citas queda en evidencia cómo la recaudación de dinero entre el grupo no solo se vuelve necesaria para el acceso a algún bien material, sino que, además, es necesaria para solventar otro tipo de limitaciones económicas de sus integrantes, como por ejemplo, el dinero para el transporte del grupo hacia un evento en las afueras de la comunidad y la alimentación durante dichas presentaciones.

Así, el colectivo en su conjunto no es solo un grupo de pares con quienes pasar el tiempo, sino que, además, se torna en una red de apoyo importante para asumir las dificultades que se presentan en el desarrollo de las diferentes prácticas artísticas, esto en medio de un contexto de altas carencias socioeconómicas, en donde, como menciona Carlos, “si no nos ayudamos nosotros, ¿quién nos va a ayudar?”.

Es entonces que, gracias al autorreconocimiento empático entre jóvenes conscientes de las dificultades económicas de su entorno y de sus propias historias de vida, la autogestión adquiere en otro nivel de significación e implicación política, ya que corresponde a estrategias para llevar a cabo acciones que les apasionan, pero para las cuales no cuentan con los recursos ni con los apoyos necesarios. Así, en el marco de la autogestión en contextos de pobreza, resulta fundamental la planificación responsable de sus proyectos, de forma que se debe procurar contar con el tiempo suficiente para que todas y todos, a pesar de sus limitaciones, puedan asistir a eventos en similitud de condiciones.

Por otra parte, colectivos como Agua e' Pipa, Aprende a Jugar, Army Machine y AGC, han logrado el pago de algunas de sus presentaciones o proyectos. Estos ingresos se presentan como una opción de sostenibilidad para el colectivo y, sin embargo, dado las condiciones generales del mundo del arte el cual no se suele pensar como trabajo pagado, estas circunstancias no son constantes ni frecuentes. A pesar de ello, las ocasiones en las que han recibido pagos por su trabajo, han resultado significativas y han dotado a los colectivos de nuevas oportunidades. Al respecto se comenta:

“Para grabar [canciones] casi siempre es que nos pagan una presentación, entonces decidimos si eso se queda para el grupo o si lo dividimos. Esta última vez que nos pagaron lo usamos para grabar.” (Andrés)

“Después nos empezaron a contratar, nosotros empezamos a zaquear en festivales, en fiestas de niños y esa era como la dinámica, (...) nos empezaron a pagar y era muy tuanis porque de cierta manera el grupo no nació como para ganar plata, pero, diay, también es necesario la plata para sostener los colectivos y renovar materiales, porque las pinturas son carísimas, los zancos no son nada baratos tampoco.” (Elías)

Tal como se menciona, de los ingresos por presentaciones surgen dos opciones de utilización, por una parte, ha posibilitado dar sostenibilidad y desarrollo al propio grupo y, por otra, también han funcionado como un medio de ingresos para jóvenes que, en muchos de los casos, se encuentran en condición de desempleo o que realizan trabajos informales y esporádicos. Elías, aporta un comentario en cuanto a lo anterior:

“[Que les pagaran] fue muy bueno porque a la vez les daba ingreso a compas que también les ha costado y, diay, a uno también que se quiere desprender un toque de la ayuda de su familia y se ganaba bien digamos, entonces era muy tuanis.” (Elías)

Claramente, se debe leer a los emprendimientos creativos, el autoempleo y las microempresas culturales como procesos propios y resultado de las lógicas de globalización, mercado global y de la precarización del empleo bajo la lógica neoliberal.

Cada uno de dichos emprendimientos reflejan mecanismos emergentes para la inserción a un mercado laboral que proporciona escasas y poco atractivas ofertas de trabajo para el sector juvenil en general y, en especial, para jóvenes con bajos niveles de especialización técnica y académica. Es por esta misma lógica que tales prácticas no dejan de estar asociadas a procesos de desigualdad estructural, de flexibilización del empleo y de informalidad laboral²¹.

Ahora bien, como se mencionó, otros mecanismos de acceso a recursos financieros han sido las actividades de recaudación de fondos, el concurso por financiamientos externos y la búsqueda de patrocinios. En las siguientes citas se muestran, respectivamente, menciones a estas experiencias:

“Esas camisas nosotros las compramos. No son del grupo porque no traen el logo de nosotros, pero como para que se viera más o menos coordinado nosotros fuimos y las conseguimos. De hecho, mis compas se fueron a hacer semáforo y a puro semáforo las sacamos, nos faltaba plata y yo fui a trabajar como tres días y aporté algo.” (Jose)

“Por la Beca Taller fueron dos millones y algo y eso fue vivir en la fama digamos, nosotros con 100 mil colones hubiéramos hecho un montón, pero dos millones era demasiado. Cerramos con un festival como para 300 niños y a todos se les dio comida y la gente del Ministerio de Cultura quedó súper encantada y, diay, después no había plata, pero tampoco nos detuvo nada, siempre fue como ‘bueno vamos’.” (Elías)

“Yo siempre era el que gestionaba los patrocinios, en todo este recorrido he conocido gente de plata que quiere ayudar y que, diay, como sabe de dónde uno viene entonces es como ‘a este mae de fiijo’. Entonces había gente que me soltaba plata para pagar tiquetes de avión y que todavía lo hacen, entonces yo buscaba como patrocinios, también buscaba espacios como en El Lobo Estepario, ahí hemos hecho varios festivales.” (Elías)

La primera de las citas se refiere a la actividad denominada como “semáforo”, en la cual las y los jóvenes hacen pequeñas presentaciones mientras el semáforo de una calle se encuentra en rojo, así se reúne dinero gracias a las pequeñas donaciones que dan las personas a modo de

²¹ En el apartado dedicado a los retos del quehacer de la práctica artística, se profundiza en las condiciones desiguales en la que se participa de esta lógica de trabajo por servicios profesionales artísticos.

remuneración (o caridad) por el pequeño espectáculo observado. Otra mención similar la realiza la participante Nancy cuando afirma que su grupo de baile del colegio se reunía a bailar en la Avenida Central para recoger fondos que financiaran sus vestuarios. Así, es posible observar la apropiación juvenil de ciertos espacios públicos urbanos, para su transformación hacia centros de escenificación artística y como medio para el acceso a fondos.

La segunda cita, presenta las valoraciones sobre el dinero adquirido gracias al financiamiento de la Beca Taller del MCJ para la iniciativa de Aprende a Jugar en el 2016. En este fragmento se expone lo impresionante que resultó para el colectivo gestionar tal cantidad de dinero y cómo, a pesar de ello, lograron llevar a cabo el proyecto y generar espacios significativos de aprendizaje y capacitación para el colectivo, así como actividades de recreación y disfrute para la comunidad.

La tercer cita, por su parte, habla del proceso de obtención de patrocinios por medio de personas con mayores niveles adquisitivos a quienes se les ha solicitado donaciones para el financiamiento de algún proyecto. En este caso en específico, Elías hace mención del hecho de que el colectivo Aprende a Jugar se autogestionó un viaje a Guatemala para Encuentro Internacional de Zanqueros “Chitik”.

Claramente, el desarrollo de una gestión de este tipo evidencia el gran rol de autogestión y movilización de recursos de este colectivo, así como el crecimiento de su interés hacia la disciplina del arte circense. Además, dicho viaje representa un gran logro para la agrupación, ya que además de ser el resultado de sus esfuerzos, implicó un proceso de establecimiento de nuevas redes y de capacitación en este aspecto de su práctica artística.

Por otra parte, cabe destacar, en último lugar, el rol central que ha jugado el vínculo de amistad para el acceso y mantenimiento de los implementos artísticos, siendo de especial consideración el caso de la música. De nuevo, surge la amistad como la red fundamental de apoyo en el desenvolvimiento de las prácticas artísticas a lo interno de la comunidad. Sobre ello, establecen las personas participantes:

“La mayoría de cosas que tengo son prestadas de personas que saben que las cuido. Mis amigos me han apoyado mucho en eso, que se me revienta una cuerda y me la regalan.

También así en Agua e' Pipa, o al revés, si a alguien se le revienta una cuerda yo se la regalo. Son como las soluciones, hablando con amigos músicos que les pido apoyo o les pido las cosas prestadas.” (Alexis)

“Cuando estaba en Cultura Altavoz, en ese grupo no teníamos apoyo de nadie. En el grupo que estoy ahora [Banda Lilt Flame] al menos tenemos el apoyo de SIFAIS, en ese grupo no teníamos el apoyo de nadie. De hecho, Agua e' Pipa nos prestaba la batería porque no teníamos.” (Nancy)

Los fragmentos anteriores ofrecen una perspectiva para comprender cómo el apoyo entre amistades posibilita solventar las deliberadas situaciones que se producen en el accionar cotidiano, así como también, las formas de interacción entre jóvenes colegas artistas que se reconocen mutuamente desde las dificultades de apostar por el ejercicio de una práctica artística en su particular contexto comunitario.

En este sentido, es posible identificar una importante red de jóvenes artistas locales, que convergen en ciertos espacios, momentos e historias y que, en colectivo, han construido un nuevo y rico panorama de prácticas culturales, en donde el sujeto juvenil ha edificado sus propias formas de participación, visibilización y accionamiento en el escenario comunitario.

En gran medida el reconociendo las limitaciones económicas que se vivencian en común, ha hecho posible la configuración de múltiples estrategias con las cuales acceder a los recursos necesarios para las múltiples prácticas artísticas.

En ningún sentido la experiencia del hacer arte en Carpio ha sido sencilla, y es mediante las expresiones de la autogestión que se puede, preliminarmente, inferir el significado relevante de las prácticas artísticas en las vidas de las personas jóvenes en estudio. Esto se evidencia materialmente mediante acciones como que, en el marco de una compleja realidad socioeconómica, se decide apostar por colocar parte de sus salarios, ahorros personales, su tiempo y esfuerzo para la causa común del hacer arte.

6.2.3. La puesta en acción: iniciativas de intervención comunitaria

A raíz de la presencia de diversas agrupaciones artísticas a lo interno de la comunidad, han surgido una serie de iniciativas culturales que han buscado abrir espacios de encuentro,

reconocimiento vecinal y, principalmente, de demostración de talentos y diversidad artística de las personas habitantes de Carpio. Dichas actividades, surgen de procesos autogestivos en donde los y las integrantes de las agrupaciones artísticas juveniles, se organizan para llevar a cabo tales eventos. En el siguiente cuadro se presentan las iniciativas artísticas comunitarias identificadas en el estudio:

Tabla 7
Iniciativas artísticas comunitarias

Iniciativa Comunitaria	Actor o agrupación organizadora	Periodo de realización	Caracterización
Empoderándonos de las esquinas	- ACAU	2015 - 2016	- Iniciativa en la cual se intervenían artísticamente esquinas de la comunidad en las cuales se localizaban situaciones conflictivas como venta y consumo de drogas. Las intervenciones consistían en demostraciones y talleres de arte urbano como graffiti, breakdance y rap.
Carpio Rap	- Raperos de Carpio	2017 - 2019	- Es el festival de rap de Carpio, llevado a cabo desde el 2017, en donde se presentan y concursan diferentes MC* de la comunidad.
Murales comunitarios	- Artistas Graffiteros Crew	2016 - 2019	- Refiere a la iniciativa de este colectivo de realizar graffitis y murales participativos con significado identificadorio en diferentes sectores de la comunidad.
Herencias Culturales Carpio	- Diana	2016	- Iniciativa llevada a cabo gracias a que la participante gana una Beca Taller del MCJ. Este proyecto consistió en un censo de herencias e iniciativas culturales de Carpio con el cual se buscaba sistematizar la riqueza cultural comunitaria.
FEJUCA.	- ACAU - TASC - ASOCODECA	2015 - 2019	- Este es el Festival de Juventudes Carpio, tiene origen gracias a las y los jóvenes participantes del TASC del 2014, quienes lo pensaron y produjeron. Este festival es un espacio de encuentro y una plataforma para dar a conocer a la propia comunidad sus artistas locales.

*Nota: MC es un término de la cultura hip hop, originalmente asociado a maestros de ceremonias de fiestas y actualmente utilizado para hacer referencia a raperos y raperas.

Fuente: Elaboración propia, 2020

Como se puede observar, todas las iniciativas tienen el elemento común de que, más allá de una presentación artística, se constituyen como espacios de intervención comunitaria de tipo sociocultural. Detrás de la mayoría de estas iniciativas existe una problemática local ante la cual se desea intervenir y, por tanto, se busca transformar.

Ejemplo de ello es el hecho de que actividades como “Empoderándonos de las Esquinas”, el Carpio Rap y el mismo FEJUCA, lo que plantean es dotar a la población juvenil de nuevas experiencias. Distintas a las asociadas a lo que se ha reconocido como principales problemáticas de la población, como por ejemplo la comercialización y el consumo de sustancias ilícitas.

Es en función de esta inquietud que jóvenes se han propuesto establecer espacios de intervención sociocultural para la expresión de las diferentes formas de vivir y de asumir la juventud en un mismo contexto. Diana, participante de iniciativas como el FEJUCA y el “Empoderándonos de las esquinas”, relata con claridad este punto:

“Luego nació otra iniciativa que se llamaba “Empoderándonos de las Esquinas” que era combatir la delincuencia por medio de arte y cultura. Entonces, agarrábamos las esquinas conflictivas donde había ventas de droga y hacíamos intervenciones culturales. En tal parada hacíamos demostración de graffiti, en otras hacíamos presentaciones de breakdance, en otras de rap y así los mismos vaguillos se involucraban en llevar los talleres que se daban.” (Diana)

Vale reconocer en este aspecto, el rol trascendental que ha tenido el Festival Juventudes Carpio, como plataforma para dotar a las agrupaciones artísticas locales de un escenario en el cual presentarse, pero en el que también sus amistades, familiares y personas vecinas han alcanzado a acercarse y reconocer los talentos y diferentes expresiones artísticas que conviven lo interno de su comunidad y que suelen pasar desapercibidas.

En este sentido, el festival ha posibilitado para los mismos y las mismas habitantes de Carpio generar otro tipo imaginarios sociales sobre su comunidad. No obstante, a pesar del valor y del significado, participantes comentan que cada año el llevar a cabo el festival resulta más complicado en términos logísticos y financieros.

Por su parte, iniciativas como el Censo de Herencias Culturales Carpio y los murales comunitarios de la agrupación AGC, apuestan por otro tipo de intervenciones en las cuales lo que

se busca es la reivindicación de los elementos identitarios de Carpio. El Censo de Herencias Culturales, también corresponde a una propuesta ganadora de una de las Becas Taller del MCJ por parte de la participante Diana, ella comenta que su principal objetivo era evidenciar la riqueza de las iniciativas culturales presentes en la comunidad.

A partir de estas experiencias, es posible comprender con mayor contundencia aquello planteado por Reguillo (2000), sobre el contenido político de las emergentes formas de asociatividad juvenil. Para la autora, el fenómeno representa un importante proceso de culturización de la política, en donde se reconfiguran las formas de accionar en el espacio público y en donde se presenta que “los jóvenes, aunque de manera balbuceante, están inaugurando "nuevos" lugares de participación política, nuevos lugares de enunciación, nuevos lugares de comunicación.” (Reguillo, 2000, p. 149).

La siguiente figura corresponde a una cartografía de los principales puntos de encuentro, ensayo y de presentación de las organizaciones juveniles, así como también de los lugares en donde se han llevado a cabo las mencionadas iniciativas artísticas y socioculturales juveniles de Carpio:

Figura 2.
Espacios de práctica, presentación y realización de iniciativas artísticas



Referencias:

Espacios comunitarios de práctica y presentación:

1. El Parque de la Primera
2. Revolution Records
3. Casa Ilory
4. ASOCODECA
5. Salón El Negro
6. SIF AIS
7. Iglesia Luterana

Espacios de realización de las iniciativas comunitarias:

- ★ FEJUCA
- ▲ Carpio Rap
- Empoderándonos de las esquinas
- Murales AGC

Fuente: Elaboración Propia

Tal como se puede observar, las iniciativas artísticas han posibilitado una reconfiguración de las prácticas juveniles en la localidad; ya que mientras las pandillas sectorizaban el territorio estableciendo los lugares por los cuales transitar, las agrupaciones artísticas y sus iniciativas socioculturales han irrumpido en el espacio reconfigurando y resignificando los lugares de estancia, al mismo tiempo, en que han conformado nuevas formas de habitar, desplazarse e interactuar en el espacio comunal.

6.3. Retos en el hacer: obstáculos y posibilidades del ejercicio de la práctica artística en el escenario comunitario

Se puede inferir de los elementos presentados a lo largo de este capítulo, que la resolución de sostener una práctica artística dentro de un contexto con importantes carencias socioeconómicas, no ha sido una tarea sencilla. Vale entonces plasmar en las siguientes líneas todos aquellos elementos enunciados a lo largo del estudio relativos a los retos y posibilidades de dicha práctica en el escenario cotidiano.

6.3.1. Los obstáculos: la práctica artística como resistencia juvenil

Un primer elemento a colocar sobre este punto es que las referencias a los obstáculos suelen ser más frecuentes que las menciones las posibilidades y oportunidades con las que cuentan. En este sentido, es claro el hecho de que para jóvenes que habitan contextos y vivencias de pobreza, apostar por el desarrollo de una práctica artística, es más una apuesta política y de resistencia que un simple pasatiempo.

Al respecto de este punto, el cual resulta central para el estudio, se rescatan las siguientes situaciones como los principales obstáculos a combatir y sobrellevar en cuanto al quehacer juvenil y artístico en el espacio comunitario.

6.3.1.1. Criminalización de la práctica artística

Principalmente desde lo externo, pero también desde lo interno de la comunidad, se ha planteado la idea generalizadora y de raíz adultocéntrica que plantea que toda la juventud de Carpio está asociada a la delincuencia. Así, no resulta sorprendente que no solo sea el sujeto juvenil quien ha resultado criminalizado, sino que también sus prácticas recreativas.

La criminalización de los mundos juveniles de los sectores empobrecidos, estigmatiza una serie actividades que pueden o no estar vinculadas a elementos delincuenciales, pero que, desde la mirada adulta, se asumen fácil e infundadamente como tal. Esto sucede, en gran medida, por la incapacidad del sujeto adulto de escuchar e intentar comprender las nuevas prácticas, éticas y estéticas de los conjuntos juveniles; así, acciones como el tránsito por las calles del barrio, el juntarse en las esquinas, el asistir a fiestas o eventos sociales de su interés y, en el caso de las

prácticas artísticas, la realización de actividades vinculadas a la cultura hip hop como el graffiti, el breakdance y el acto de rapear, suelen considerarse como actos vandálicos, sin ningún valor o sentido.

Sobre esto se ubican varias referencias de las personas participantes, las cuales se exponen en dos sentidos; por una parte, se ubican las menciones a conflictos entre miembros de la comunidad y, por otra, se exponen los enfrentamientos con la Fuerza Pública. Sobre el primer aspecto mencionado, se registran las siguientes citas:

“¿Dificultades para hacer arte? Diay, además de la aceptación que le den las personas, también siento que muchos lo ven como actos vandálicos, por ejemplo, los graffitis, siempre que ven a un muchacho haciendo un graffiti ya piensan que van a hacer algo malo o sus palabras típicas de “pandillas”, o los que andan rapeando siempre piensan que solo se sientan en una esquina a ver que hacen, a fumar, tomar y cosas así.” (Martín)

“Cuando hacemos [graffitis] propios dicen que es delincuencia. Diay, yo no sé por qué. Vea hicimos uno en la entrada, era Tom y Jerry con la vara de AGC y mucha gente pasaba y era ‘ay que chiva’ y pasaba otro y decía ‘jalen vagazos, dejen de estar rayando’. Cómo no miran un montón de gente piensan que uno está haciendo vandalismo y no, nada que ver. Si uno sale solo siempre dicen que es vandalismo.” (Carlos)

Se desprende de estos fragmentos, las menciones de los participantes sobre cómo desde las personas vecinas del barrio, se juzgan y estigmatizan sus acciones; llegando incluso al punto de ser insultados, según menciona Carlos.

Es interesante cómo Martín menciona el hecho de que se asocia el ejercicio de ciertas prácticas como el graffiti y el rap con la participación de una pandilla; siendo que los elementos de la cultura hip hop y de la participación en pandillas, no precisamente están en relación ni se presentan de forma simultánea. Por lo cual, tal asociación representa un estereotipo asignado tanto a las pandillas como al mundo del hip hop. Así también, resulta ilustrador cómo Carlos menciona que el hacer un graffiti en solitario es considerado vandalismo, mientras que si participan varias personas se acepta con mayor facilidad.

En esta misma línea, un hallazgo importante consiste en cómo no solo se criminalizan las prácticas artísticas de tipo urbano; sino que también, las de otros jóvenes dedicados a distintas formas de expresión. Sin embargo, en este segundo caso, la situación se ha presentado ante

representantes de la Fuerza Pública, donde las motivaciones en juego se asocian no tanto a la expresión artística, sino a la simple presencia juvenil en el espacio público.

En las siguientes citas, el participante Martín narra dos situaciones en las que él y sus amigos (también participantes de la investigación) han sido detenidos arbitrariamente por oficiales policiales en acciones referentes a sus prácticas artísticas:

“Fue en el 2014, era muy tarde, veníamos de una presentación, yo estaba en un grupo de jazz [de SIFAIS] de aquí de Carpio y nos encargaron a mí y a otro muchacho guardar los instrumentos en la bodega, me encargaron las llaves. Entramos y cuando salimos, me despidió y me pongo a enllavar pero el candado no cerraba. En eso una vecina llamó a la policía porque parecía que alguien se estaba metiendo. La policía estaba super cerca, entonces llegaron de una sola vez y me comenzaron a requisar y yo les decía ‘pero solo vine a dejar instrumentos, solo vine a esto’ y ellos me estaban diciendo ‘Qué, quiere que me lo lleve cargado, papi’. Pero si siempre las personas creen que uno está haciendo algo malo.” (Martín)

“Me pasó una vez, que iba con Andrés para la casa a dejar unas guitarras y me acuerdo que de regreso Elías me dijo que fuéramos donde un amigo, pero estaban requisando en la esquina y la policía vino y nos detuvo. Ya nos habían visto pasar con las guitarras y me dicen ‘¿Usted para dónde va?’ y yo como ‘A dejar una guitarra, ya me voy para mi casa, todo bien’, y me dicen ‘No, no, contra la pared’. Nos comenzaron a requisar y como yo no andaba la cédula me dicen ‘Y cómo yo no sé qué usted andaba dejando droga o algo así’ y yo ‘nada que ver’. Elías les dice ‘pero déjenlo ir solo anda dejando una guitarra, ellos tienen un grupo’ ahí me tuvieron un buen rato. Yo super incómodo y es que no están viendo que voy pasando con una guitarra, no estoy haciendo ningún daño.” (Martín)

Ambas narraciones son expresión de la forma en la que jóvenes residentes de barrios empobrecidos y segregados vivencian la estigmatización y la criminalización. De esta forma, dos situaciones son claras; por una parte, la simple circulación de jóvenes en espacio público ha concluido en incidentes infundados de criminalización de las prácticas juveniles, las cuales en este caso tenían un carácter artístico. Por otra parte, y vinculado a lo anterior, es la evidente criminalización de jóvenes que transitan el espacio en horas de la noche.

Ante la frecuencia de situaciones de vida como las anteriores, es que se ha construido una apatía significativa por parte de las poblaciones jóvenes hacia las instituciones policiales. De las historias se desprende una situación que, dolorosamente, resulta cotidiana para estas poblaciones,

en la cual el accionar policial se sustenta en estereotipos y nociones estigmatizantes sobre la misma juventud y no sobre efectivas evidencias de la comisión de algún delito; posibilitando, desde su poder simbólico y fáctico, circunstancias de abuso de autoridad y violatorias de derechos.

6.3.1.2. Condiciones socioeconómicas

A lo largo del documento se han señalado elementos varios que hacen referencia a cómo las condiciones socioeconómicas han determinado las posibilidades de acceso, disfrute y ejecución de las prácticas artísticas de jóvenes residentes de Carpio. Previamente, se expuso cómo el conjunto de pares ha conformado una red primordial para el acceso a recursos asociados a sus disciplinas, lo cual no es casual en un contexto donde gran parte de las familias no logran satisfacer sus necesidades básicas.

Aunado a lo anterior, se debe considerar que una importante parte de la población de jóvenes participantes, no han finalizado sus estudios de primaria o de secundaria y que, de estar empleados, se dedican a labores informales y usualmente esporádicas. Además del hecho de que algunas de ellos y ellas ejercen maternidades y paternidades jóvenes²².

En consecuencia, efectivamente, uno de los principales obstáculos y retos del ejercicio del quehacer artístico de las y los sujetos de investigación, consiste en las posibilidades materiales con que cuentan. Sobre esto, se debe tener presente que los gastos no solo consisten en la compra o mantenimiento de materiales asociados a su disciplina particular, sino que, además, se debe apoyar económicamente a los conjuntos familiares, o bien, responder a propias responsabilidades como lo son los estudios, el trabajo y las maternidades o paternidades.

Así, son múltiples las menciones sobre los retos que se imponen al intentar desarrollar, practicar y sostener una disciplina artística en medio de un entorno tan adverso. Al respecto las y los participantes exponen algunas de estas situaciones mediante las siguientes citas:

“Hay momentos en los que uno no puede ir a actividades porque uno no tiene la suficiente economía y tiene que pedir prestado o algo así. Eso ha sido una desventaja porque tener un instrumento implica ir a comprar cosas para arreglarlos. Una vez me paso que se me gasto el aceite y yo estaba asustada y no sabía cómo decirle a mi mamá, porque en ese momento

²² Tal es el caso de participantes como Diana, Andrés y Jose.

estábamos pagando muchas cosas, entonces tuve que ahorrar y ahora tengo mi puerquito” (Lucy)

“El espacio en el que practico, yo le digo el ranchillo, es como un ranchito ahí. No hay como ese espacio en donde yo pueda encerrarme y hacer música sin que les estorbe [a su familia]. Normalmente aprovecho cuando estoy solo en la casa o cuando en los ensayos hay un receso entonces me pongo ahí a hacer algo.” (Alexis)

“En lo que es económicamente nos ha costado mucho, pues, diay, cada uno tiene sus necesidades económicas. Entonces, tal vez lo que es de música lo hemos dejado un poquito aparte, porque lo tenemos ahí como hobby, aunque es algo que nos tomamos también en serio, pero cada uno tiene también sus prioridades (...) Siempre tratamos de ir y no quedar mal con la gente, si ya cancelamos es por algo muy difícil, que tal vez no teníamos plata. No nos gusta tocar cuando alguno falta, tratamos de tocar todos juntos; entonces sí, nos ha costado mucho salir adelante.” (Jorge)

Las condiciones socioeconómicas o “la economía” como suele ser planteado por ciertos participantes, condiciona la posibilidad de asistir a eventos, de dar mantenimiento a distintos tipos de implementos como lo son los instrumentos musicales, de contar con espacios adecuados para la práctica personal, o bien, para cumplir con compromisos adquiridos.

Es posible inferir de lo anterior, lo fue planteado desde un inicio, la práctica artística en contextos de exclusión y vulnerabilidad socioeconómica no es un simple pasatiempo, es una apuesta política del hacer a pesar de lo adverso, de construir desde las dificultades materiales, de crear a pesar de los estigmas asignados. En fin, es una forma de resistencia individual y grupal que se gesta desde el apoyo recíproco entre pares, quienes se sostienen unos a otros y otras, para continuar aprendiendo y creando.

Es valioso reconocer cómo cada una de las limitaciones ha contado con alguna estrategia de afrontamiento que, como ya fue planteado en un apartado anterior, van desde los ahorros personales, los fondos colectivos, la planificación premeditada, las alianzas con instituciones comunales, los métodos creativos e informales de recaudación de fondos, entre otros. La mayoría con gran carga de un componente grupal, el cual no solo aporta recursos en cuanto a capital humano, sino que fortalece vínculos y sentidos de pertenencia e identidad personal y colectiva.

6.3.1.3. Escasez de apoyo institucional: demandas hacia el Estado

En cuanto a este aspecto es interesante colocar una distinción, las demandas de las personas que se graduaron del TASC suelen ser distintas en cuanto forma y contenido de las demandas de las agrupaciones que no pasaron por ese proceso formativo. Sin embargo, en esencia, ambos reclamos reflejan una misma realidad: la necesidad de una mayor inversión y apoyo al fomento de las experiencias culturales de base local.

Por una parte, quienes contaron con el apoyo del TASC, se capacitaron en aspectos relativos a la venta de servicios profesionales artísticos. Como fue mencionado, el proyecto formaba parte del programa Empléate del MTSS y contaba con una importante orientación hacia la construcción de habilidades que permitieran la generación de ingresos. Así también, fue importante la preparación en cuanto al planteamiento de proyectos socioculturales comunitarios y sobre las opciones de financiamiento por las cuales es posible concursar. Por tanto, no es coincidencia que propuestas como la de Aprende a Jugar y Herencias Culturales Carpio hayan ganado, en el 2016, el financiamiento de las Becas Taller del MCJ.

Dado a todo este bagaje, existe una más consciente politización de las y los exestudiantes del técnico sobre su situación y sobre las responsabilidades correspondientes a institucionales gubernamentales. La participante Diana, posterior a su proceso de formación y del desarrollo de su iniciativa cultural con apoyo del financiamiento de las Becas Taller, se ha dedicado de forma constante a la gestión sociocultural comunitaria de Carpio, produciendo las iniciativas formuladas desde la coordinación de ASOCODECA. Por tanto, es que desde su experiencia y conocimientos plantea demandas como la siguiente:

“Yo le escribí desde enero a la Muni [Municipalidad de San José] porque me dijeron que había un fondo que se da mensualmente a proyectos sociales y cosas como culturales y aquí estoy esperando. Les escribo y me dicen que luego me responden, o sea, la falta de interés hasta de las entidades. ¿Para qué sacan concursos que van a dar por mes a un grupo y no los están ejecutando?” (Diana)

Por otra parte, una agrupación como Army Machine, que no participó del mencionado proceso, clama por asesoramiento precisamente en los ejes de formación abordados durante el TASC. Tales reclamos y peticiones de apoyo, se expresan con claridad en los siguientes fragmentos:

“Yo tengo buenas ideas, lo que ocupamos es apoyo del gobierno o no sé qué. Este gobierno no apoya nada la verdad ¿por qué no invierten en el arte aquí? habemos muchas personas que necesitamos esa ayuda. Yo estoy seguro que si le presento un proyecto al IAFA son momentos y nos ayudan; porque nosotros somos personas que venimos de la calle, que hemos estado en vicios. Pero sí, me gustaría que alguien me asesore, un profesional para plantear esos proyectos, yo tengo muchas ideas buenísimas, pero ocupamos ayuda.” (Jose)

“Si a mí la muni [Municipalidad de San José] me apoyara... antes querían que fuera a dar clases al dormitorio [Centro Dormitorio San José] pero, diay, no me decían nada de plata y cuando yo les mencioné ¿con qué me salieron? ‘Es que no tenés facturas timbradas’, ‘Es que tenés que ir a un curso’. Diay fue tanto que yo me ahuevé y ni siquiera fui, me hubiera gustado dar clases y me hubiera ganado algo.” (Jose)

En cuanto a estas citas, surgen varios elementos importantes a destacar. En primer lugar, está el reconocimiento positivo sobre las ideas y proyectos imaginados por y para la agrupación, además de la afirmación sobre la capacidad comunitaria de oferta artística. En segundo lugar, es interesante como el grupo afirma su identidad y singularidad desde el “venir de las calles”. Así, la identificación grupal parte de historias de vida atravesadas por situaciones de violencia y consumo de drogas, las cuales al ser resignificadas abren opciones a ideas de formulación de proyectos orientados a jóvenes que se encuentren en situaciones similares a las vividas por los integrantes.

Sin embargo, en relación a lo anterior, se reconoce la necesidad de formación en cuanto a la formulación de proyectos, ya que sus ideas e iniciativas no se llegan a concretar debido a esta carencia formativa. Además, se identifica la situación de que debido al desconocimiento no solo en cuanto a la formulación de proyectos, sino que también en cuanto a los procesos administrativos y financieros correspondientes a las nuevas políticas públicas en materia de impuestos, grupos como Army Machine quedan vulnerabilizados y en desventaja ante las contrapartes y ante todo el sistema hacendario. Específicamente, esta situación se da debido al desconocimiento en cuanto a facturas electrónicas, ventas de servicios profesionales y tributación desde el sector independiente.

Lo anterior hace referencia a políticas económicas y hacendarias implementadas durante los últimos años, las cuales responden en gran medida a lógicas neoliberales de flexibilización y precarización del empleo, así como de implementación de nuevos sistemas tecnológicos en el accionar de la institucionalidad pública. Sobre esto queda en evidencia la brecha tecnológica y de conocimientos para el manejo de estos recursos, los cuales no llegan a ser reconocidos de forma

igualitaria por los diferentes estratos sociales. Así, una vez más, los sectores empobrecidos sufren las principales consecuencias de las desiguales condiciones de acceso, manejo y dominio de conocimientos.

Con dicha situación, queda en evidencia la doble situación de exclusión que vivencian los y las jóvenes que practican artes urbanas. Ya que como se mencionó en el apartado anterior, son sus prácticas artísticas las que principalmente sufren la criminalización y estigmatización social y, además de ello como se puede observar, son quienes cuentan con menores posibilidades y recursos para trascender la escena underground carpiana y llevar a cabo sus proyectos y aspiraciones.

Dicha situación, queda en evidencia en una cita como la siguiente en donde el participante Jose relata cómo contrapartes solicitantes de un servicio artístico, han tomado ventaja de su carencia de conocimientos y capacitación en temas financieros:

“Ahora, yo ocupo saber hacer eso de las facturas timbradas porque si me interesa. Hasta ahí en el colegio me lo dijeron, yo llegué a bailar al colegio donde estudio y le dije al director que si me iba a pagar y me hace ‘es que diay no tenés factura timbrada’”. (Jose)

Con dichas acciones se sostiene una lógica social en la que es usual no retribuir el trabajo artístico, esperando presentaciones gratuitas. Todo lo anterior, refleja nuevas y complejas formas en las que poblaciones ya vulnerabilizadas, se ven expuestas a distintas formas de exclusión y desigualdad.

6.3.2. Las posibilidades: la comunidad, la amistad y la familia.

Hasta el momento se han establecido los principales obstáculos para el desarrollo de una práctica artística a lo interno de un barrio empobrecido y vulnerabilizado que enfrenta importantes procesos de segregación urbana. No obstante, como todo fenómeno social que se constituye de forma compleja, también existe un espacio para las oportunidades de crear, de modo que, la misma comunidad, desde sus contradicciones y consensos, presenta aperturas y condiciones para el ejercicio del quehacer artístico juvenil.

Tal como se desarrolló en el apartado sobre espacios de ensayo y presentación, se pueden ubicar diversos centros institucionales de base local que dan apoyo a las personas jóvenes en la realización de sus actividades. Así, se ha mencionado como SIFAIS, ASOCODECA, Casa Ilori y

la Iglesia Luterana, han representado alianzas importantes que mediante acciones como el préstamo de sus instalaciones han dotado a las agrupaciones de un elemento fundamental para su quehacer y esto es, precisamente, un lugar para encontrarse, para crear, imaginar, practicar, hacer canciones, melodías o montar bailes.

Al respecto, existe un reconocimiento por parte de las y los sujetos informantes, de que a lo interno de la comunidad se encuentran una serie de instituciones y actores sociales que han colaborado en el desarrollo de sus prácticas. Esto se expresa en cómo algunas de las personas del barrio han apoyado sus iniciativas e impulsado su trabajo. Este reconocimiento se enlaza con los aspectos mencionados durante el primer capítulo de resultados, en el cual se señala que parte de los emblemas del sentimiento comunitario de identidad son las redes solidarias de apoyo entre personas del vecindario. Afirmaciones de este tipo, se observan en las siguientes citas:

“Acá hay muchos grupos de jóvenes, muchas organizaciones pequeñitas, colectivos que ayudan de cierta manera a los jóvenes, a los niños y muchas veces también a los adultos, entonces de esa parte si hay como mucha ayuda; ya el que no la aprovecha es uno muchas veces.” (Martín)

“Diay que todos [personas de la comunidad] son bien apuntados. Usted llega a una casa y dice ‘necesito hacer un graffiti, ¿me puede prestar su pared?’ y ellos dicen ‘si, si, está bien pasen adelante’ o ‘claro con gusto’.” (Carlos)

Conforme a estos aspectos expuestos, es posible identificar nuevamente el carácter contradictorio y complejo de los conjuntos comunitarios, siendo que un elemento importante del apartado anterior en cuanto a los obstáculos del quehacer, correspondía a la criminalización de la práctica artística a lo interno del barrio, por parte de personas residentes del mismo. Es precisamente esta contrariedad y complejidad de las relaciones sociales, lo que genera que en un mismo espacio haya personas que consideren vandalismo la elaboración de murales y graffitis, mientras que otras ofrecen sus paredes para el mismo motivo.

Sin embargo, aún resulta importante reconocer el hecho de que, en Carpio, personas adultas, efectivamente, apoyan a las juventudes dedicadas al mundo del arte en sus ideas y creaciones. En concordancia a lo anterior, se ubica el papel de la familia en el proceso de desarrollo de la práctica artística.

Tal como sucede con los actores comunitarios, la familia también representa una figura paradójica. Claramente, dependiendo de las particularidades de cada núcleo familiar se han establecido diferentes tipos de relaciones con respecto al ejercicio artístico de cada joven. De esta manera, ciertos participantes mencionan que sus familias les han apoyado desde un inicio, mientras hay quienes exponen que aún en la actualidad persiste un rechazo sobre este accionar.

No obstante, es interesante y revelador al mismo tiempo, que la mayoría de respuestas en cuanto a este aspecto plantean que en un inicio sus familias no estaban conformes con su participación en prácticas y agrupaciones de índole artísticas, pero que conforme ha pasado el tiempo y se han visto los resultados del proceso, sus familias han aceptado el hecho y, además, se han entusiasmado respecto a su quehacer. Ejemplos de lo previo se muestran en las siguientes citas:

“Al inicio fue muy rudo, muy complicado, porque mi papá y mi mamá sentían que yo solo lo estaba haciendo para evitar hacer cosas en la casa o pasar tiempo fuera de la casa. Entonces muchas veces me decían que yo lo único que quería era pasar de vago, que eso no me iba a llevar a ningún lado y al inicio mi papá era como ‘No sigás en eso, para qué sigue haciendo esto’. Últimamente mi mamá ya es como que acepta todo, más bien se siente super feliz porque ya no es solo un hijo que anda metido en el arte, ahora son dos.” (Martín)

“Recuerdo que una vez me dijo mi mamá ‘eso es vagancia’ pero saqué mi primer video y ella lo andaba en el teléfono y yo ‘wow’, entonces si está apoyándome.” (Carlos)

“Cuando empecé con la guitarra decían que era como una pérdida de tiempo, pero después vieron que le estábamos poniendo. Íbamos a SIFAIS a ensayar y cuando básicamente nos echaron y nos cerraron la puerta feísimo en un momento donde sí ocupábamos que nos ayudaran, mis papás nos prestaron el espacio de la cochera. Entonces con soportar el escándalo es demasiada la ayuda.” (Andrés)

Al respecto, es importante destacar el valor otorgado al apoyo familiar, de manera que cuando se cuenta con este se presentan afirmaciones de tranquilidad y bienestar al respecto, pero cuando este apoyo no ha estado presente lo que se ha referido es que la práctica se complica y se torna en una situación difícil de afrontar.

Además, es posible identificar en el discurso de los padres y madres, la noción que considera que el dedicar tiempo al desarrollo de una práctica artística es un desperdicio de tiempo y recursos, ya que no consiste en una actividad eminentemente productiva. Dentro de este discurso se deslegitima el accionar artístico, dado a que en este no se responde a los pilares de la vida adulta

ni a las obligaciones del deber ser del sujeto juvenil, es decir, no es trabajo ni estudio en términos formales. Bajo tal consideración, en primera instancia, se produce para las personas adultas un sinsentido sobre el porqué de las prácticas juveniles, ya que no se logran registrar los significados que las y los sujetos juveniles colocan en ellas.

Por su parte, lo señalado en la tercer cita sobre la salida de Agua e' Pipa de la fundación SIFAIS, evento que ya se ha mencionado como trascendental para la agrupación, es relevante en cuanto a cómo presenta los mecanismos mediante los cuales las y los jóvenes se sienten respaldados por sus familias en un contexto donde la carencia es elemento cotidiano.

Se desprende de los fragmentos que es mediante pequeñas pero significativas acciones con las cuales se afirma el apoyo familiar. Para el caso del participante Andrés esto significa que sus padres han permitido que su banda ensaye en su propia casa, para Carlos que su mamá tenga una canción en su celular y, para otros participantes, dichas pequeñas acciones se manifiestan en aspectos como los mencionados en las siguientes citas:

“Antes no me apoyaban mucho, ya luego no sé qué les dio que ya me apoyaban. Hoy en día me apoyan, de hecho, si ocupo pases para ir a ensayar o cosas así me las dan. Si ven que voy a un lugar largo, mi mamá me alinea almuerzo. Ahora sí es como un apoyo, me siento bien.” (Alexis)

“Una vez me paso que se me gastó el aceite [de la trompeta] y yo estaba asustada y no sabía cómo decirle a mi mamá, porque en ese momento estábamos pagando muchas cosas, entonces tuve que ahorrar (...) Luego yo le comenté a mi mamá y ella me dijo ‘si está bien’, a pesar de que ella tenía que pagar algunas cosas. Entonces algunos tenemos que pasar esas cosas, de que a veces no tenemos suficiente economía o suficiente ayuda.” (Lucy)

Así es como, para jóvenes quienes reconocen las luchas y dificultades económicas de sus conjuntos familiares, resulta sumamente significativo que se les apoye mediante iniciativas como el colaborar con el pago de la tarifa del bus, la preparación de alimentos, o bien, solventar gastos de mantenimiento de sus equipos. Esto refiere a los significados que se presentan detrás de alguna pequeña cantidad de dinero o de un almuerzo, refiere al esfuerzo y a la voluntad de sus familias para que, a pesar de las múltiples necesidades que afrontan, continúen apostando por sus intereses, talentos y sueños.

Otro elemento a mencionar concerniente a la familia, es que para el caso de las y los jóvenes que se han visto envueltos en situaciones de pandillas y aspectos asociados, el apoyo familiar se ha dado en el sentido de impulsar que estas personas dejen de lado su vinculación con actos violentos y de consumo y se dediquen a otro tipo de actividades. Este es, precisamente, el caso del participante Jose, quien plantea que para su madre era preferible que bailara breakdance a que continuara involucrado con la pandilla. Lo anterior se registra de siguiente forma:

“Mi papá siempre me apoyó y mi mamá, diay, también; ella prefería que yo bailara a que hiciera otra cosa. Ella vio que yo no salía a la calle por estar ahí pegando brincos. La verdad es que siempre me ha apoyado mi familia. Hay algunas personas que las familias no las apoyan, les dicen que es un vago o que busque brete o casa y así, que eso no deja nada, pero para mí me ha dejado muchas cosas.” (Jose)

Ahora bien, continuando con el papel de las redes de amistad, es necesario afirmar lo que ya se ha colocado insistentemente a lo largo del presente capítulo, y es que son las redes de amistad el principal apoyo identificado en el escenario comunitario.

Mientras que sectores de la comunidad consideran sus prácticas como vandalismo, mientras que la fuerza policial les ha detenido en acciones vinculadas a sus disciplinas, mientras que las instituciones no han estado interesadas en respaldar su trabajo y mientras que sus familiares han tachado sus actividades como una pérdida de tiempo y vagancia; los grupos de pares han sido constantes y entusiastas en la contención de dichas situaciones y en el impulso a no desistir de la tarea.

En esta línea, se ha posicionado a lo largo de este capítulo cómo las redes de amistad han sido fundamentales para los procesos de aprendizaje e iniciación de sus respectivas disciplinas artísticas, así como también para el manejo de la autogestión y el acceso a recursos que permiten sostener y afirmar sus actividades. En función de lo anterior, es que es posible plantear que la mayor posibilidad para el ejercicio de la práctica artística en el entorno de Carpio es que allí se encuentran sus redes de amistad, con las cuales se ha posibilitado el desarrollo de sus capacidades, conocimientos, agrupaciones e iniciativas. Al respecto, afirman los y las jóvenes participantes del estudio:

“Yo siempre lo he dicho los amigos son como los mayores aliados. Hasta Agua e’ Pipa ese grupo es buenísimo, ellos son unos de los que me han dicho ‘Carlos por qué no se mete en

uno de los conciertos de nosotros y se manda a rapear algo improvisado’ y yo ‘¡Ay mae, qué chiva!’. Ellos siempre me han tendido la mano y siempre andamos jalando para todo lado y es que ellos comparten la misma pasión por la música que yo.” (Carlos)

“Después ya empecé a juntarme con Andrés y todo eso, yo siento que ahí fue donde cambió todo, porque aquí en el barrio es como ‘Vean a Martín el raro, nunca está aquí, siempre anda haciendo varas raras’ y si me ven en zancos es como ‘qué payaso, para qué va a andar haciendo eso, qué ridículo’ y yo como si supieran lo lindo que se siente sacar una sonrisa, pero sí, ha sido como muy difícil aquí.” (Martín)

“Legal, yo he avanzado mucho y ahora bailo más que antes, ahora hago más power. Antes bailaba, pero era más malo, diay, ahora cada vez voy avanzando más. A veces yo le digo a Jose ‘Mae, Jose, a veces vos te preocupas más por mí que por vos’, porque yo veo que el mae se pone en la vara y me dice que hasta que lo hagás nos vamos y hay veces que le hago yo ‘sí, sí, sí, hasta que lo haga nos vamos’ y hasta que lo hago nos vamos al chile. Entonces, el hombre me ha hecho avanzar a mi bastante.” (Julián)

De las citas se puede abstraer elementos que concretizan las formas en las cuales los grupos de pares, mediante sus vínculos de amistad, se han conformado como un apoyo fundamental para las personas jóvenes en cuanto a su quehacer creativo. Las razones de ello se expresan en aspectos sugeridos en los fragmentos, tal como que entre jóvenes se valora la producción artística del otro o la otra, de forma que en conjunto se construyen espacios de encuentro donde se posibilita compartir sus producciones. Este mismo aspecto conduce a que entre amistades se impulse la creación y participación en nuevas experiencias.

Es evidente cómo, en estos vínculos, se conforman espacios de aceptación y comprensión tal como se deriva de la cita de Martín, así como de cuidado mutuo, apoyo y crecimiento personal como se menciona en el fragmento de Julián. Específicamente, la segunda cita expone cómo el participante se ha sentido rechazado y juzgado por otras personas de su barrio en cuanto a su práctica artística, mientras que con sus amistades y las agrupaciones conformadas ha encontrado un espacio de libertad en donde puede, con apertura, hacer aquello que disfruta sin resultar censurado o calificado por ello.

Por su parte, lo que demuestra la cita de Julián corresponde a un acto de apoyo y preocupación entre amistades que comparten una pasión en común, en este caso, el breakdance. Para el participante es sumamente significativo que su amigo esté interesado en su crecimiento como bailarín y que, a partir de ello, le dedique de su tiempo. Esto se desencadena de tal forma que

el participante afirma que sus avances a nivel de baile se dan gracias al apoyo constante de su compañero.

En síntesis, mediante lo expuesto en este apartado se evidencia que, en contraste a los retos anteriormente mencionados, las posibilidades para la ejecución de prácticas artísticas en Carpio resultan limitadas y, sin embargo, potentes. Así, desde ciertos espacios institucionales se abren espacios de ensayo y presentación, así como, desde algunos actores vecinales se apoya e incentiva la creación. La familia, aunque juega un rol contradictorio, corresponde a un apoyo fundamental que en gran medida favorece o entorpece el quehacer; así, una vez que se cuenta con este soporte las muestras de ello se ratifican mediante pequeñas acciones con las cuales se da el mensaje de que, a pesar de las limitaciones económicas, pueden seguir explorando caminos artísticos.

Las redes de amistad sobresalen en cuanto a su rol posibilitador de la gran gama de prácticas, agrupaciones e iniciativas artísticas presentes en la comunidad. Estas trascienden el papel de grupo de trabajo, conformándose como espacios seguros para la creación y la libertad de expresión de la diversidad de identidades juveniles, así como también, en un espacio en donde se encuentra apoyo, cuidado y afecto.

6.4. Reflexiones finales sobre el panorama de las prácticas y agrupaciones artísticas

Este extenso capítulo recoge relevante información al respecto del fenómeno de las prácticas, agrupaciones e iniciativas artísticas desarrolladas en Carpio. Desde los múltiples elementos indagados, se ha buscado colocar que el hecho de decidir aprender y sostener una práctica artística en un escenario comunal empobrecido, vulnerabilizado y receptor de importantes procesos de segregación social, no es un hecho insignificante. Al contrario, se posiciona como un importante acto de politización juvenil.

Resulta un acto de resistencia y una apuesta política, ya que cuestiona aquello que se ha asumido sobre la juventud de Carpio, que la asocia a la violencia, la vagancia y la criminalidad. Lo que ha demostrado este recuento de acciones y condiciones individuales, familiares y comunitarias, es que nada ha sido sencillo para este grupo de jóvenes en cuanto a sus deseos por bailar, hacer música o hacer teatro.

De tal modo que las juventudes carpianas dedicadas a la práctica artística, se han enfrentado a la frustración de procesos de aprendizaje suscitados en condiciones solitarias, inestables o precarizadas; a las dificultades para acceder a los recursos materiales y financieros necesarios; a la angustia de solicitar dinero a sus familias para solventar gastos; a la desilusión de no poder asistir a alguna presentación por no contar con los fondos requeridos; y, en fin, a múltiples situaciones asociadas a la desigualdad.

En concordancia a lo anterior, se debe reconocer el hecho de que sus prácticas artísticas no se limitan a ejercicios personales de deseos creación y expresión, sino que trascienden el ámbito de lo privado y se tornan en iniciativas socioculturales que accionan en el espacio público para buscar incidir en problemáticas que les trastocan como jóvenes.

En este sentido se debe pensar el estudio de este fenómeno no solamente como el reconocimiento de experiencias estéticas de jóvenes residentes de espacios urbanos empobrecidos, sino además, como el reconocimiento de las formas emergentes y politizadas de resistencia de una juventud empobrecida y estigmatizada, que se organiza desde la creación artística para generar nuevos imaginarios sobre sí mismos y mismas y sobre su lugar de residencia, su comunidad.

Capítulo VII. Acercamientos a las subjetividades juveniles: construcciones discursivas sobre la práctica artística en el contexto de Carpio

En este capítulo se propone identificar las principales construcciones discursivas en torno a la práctica artística de las y los jóvenes participantes del estudio. Dichos discursos se abstraen de las entrevistas realizadas, en relación a las comprensiones, significados y sentidos otorgados a este tipo de práctica.

Así, la preocupación por la experiencia personal y sus significados, acercan a la investigación al reconocimiento de las formas de subjetividad presentes en los procesos de participación de las y los jóvenes que protagonizan la escena artístico-cultural de Carpio.

7.1. Discursos en torno a la práctica artística: comprensiones, sentidos y significados

Uno de los primeros aspectos a tener en consideración al respecto del estudio de las subjetividades, es que existen diversos marcos epistemológicos que posibilitan su comprensión. Precisamente, apostar por el reconocimiento de las subjetividades dentro del análisis de lo social corresponde a posicionarse en torno al sujeto, tomando una cautelosa distancia de paradigmas que comprenden la realidad social desde el determinismo de las estructuras; descuidando, por otro lado, el papel de la subjetividad en la configuración de las prácticas sociales.

En este sentido, según las particularidades del propio objeto de estudio, se plantea un acercamiento crítico y sociocultural del complejo terreno de estudio de las subjetividades. Para ello, se toman aportes de la propuesta de Sherry Ortner (2016) quien comprende al sujeto como “un ser existencialmente complejo que siente, piensa y reflexiona, que da y busca sentido” (p.130).

Bajo tal premisa, la autora comprende a la subjetividad, según sus palabras, como: “el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo y temor que animan a los sujetos actuantes. Pero también me refiero a las formaciones culturales y sociales que dan forma, organizan y generan esos modos de afecto, pensamiento, etcétera.” (p.127).

En otras palabras, su propuesta coloca un abordaje simultáneo de la subjetividad tanto como un estado interno del sujeto, correspondiente a sus sentimientos, deseos, angustias e intenciones;

así como también, una configuración que responde a las formaciones culturales propias de las estructuras que condicionan el mundo social.

En esta línea, Ortner (2016) propone que la subjetividad refiere a una conciencia específicamente cultural e histórica, la cual se presenta tanto a nivel individual como colectivo. En primer lugar, con respecto al plano individual, la autora recupera los planteamientos sociológicos de Giddens, y sostiene su propuesta sobre el carácter cognoscente del individuo; es decir, sus grados de reflexividad sobre sí mismo y sobre su entorno. Bajo esta perspectiva las y los sujetos “son capaces de ‘penetrar’, de alguna manera, los modos en que son formados por las circunstancias” (p.131).

En segundo lugar, con respecto al plano colectivo, se considera que la subjetividad, debido a su carácter sociohistórico, opera también como una sensibilidad colectiva de un conjunto de actores socialmente interrelacionados.

La condición cognoscente y reflexiva del sujeto es fundamental para la propuesta de Ortner (2016), ya que considera que la subjetividad es la base de la agencia y del accionar de las personas. La subjetividad se articula a la capacidad de agencia como esa matriz de sentimientos, pensamientos y significados, cultural e históricamente constituidos, que orientan los deseos e intenciones del individuo en su actuar. Según los planteamientos de la autora “la idea de agencia presupone una subjetividad compleja en la que el sujeto internaliza en parte y reflexiona en parte sobre una serie de circunstancias en las que se encuentra” (p.148).

Lo anterior deja entrever la compleja relación entre el sujeto y las formaciones culturales y estructurales de la sociedad. Así, gracias al trabajo constante de reflexividad y conciencia sobre sí, se articulan formas de operar, e incluso de oponerse, a ciertas determinaciones sociales. Por tanto, según Ortner (2016), la subjetividad se debe comprender siempre en sus relaciones complejas con las formas de poder que saturan la experiencia cotidiana, reconociendo que “su complejidad y su reflexividad constituyen los fundamentos para cuestionar y criticar el mundo en el que nos encontramos” (p.149).

Con respecto a lo anterior, una posibilidad para la aprehensión de las de subjetividades suscitadas en el marco del contexto contemporáneo, es mediante la identificación de prácticas y

construcciones discursivas. De esta forma, el relato narrativo sobre la propia experiencia surge como posibilidad para conocer las percepciones, sentimientos y significados que constituyen los mundos internos de las y los individuos. Por lo tanto, a continuación, se presentan los principales discursos recuperados sobre el objeto de estudio, que refieren a la experiencia artística y juvenil situada en escenarios de empobrecimiento.

7.1.1. La experiencia artística como herramienta emocional

Gran parte de las respuestas brindadas por las personas participantes refieren sobre cómo el involucramiento en experiencias artísticas ha significado un espacio fundamental para el manejo de sus emociones. Esto se plantea desde todas las diferentes manifestaciones artísticas identificadas y, además, desde prácticas tanto individuales como grupales.

Dichas afirmaciones se realizan desde dos perspectivas, por una parte, están aquellas enunciaciones que reconocen en la práctica artística un espacio de catarsis para el trabajo personal de aquellas emociones y sentimientos que les conflictúan; y, por otra parte, se identifican afirmaciones que apelan a que el recurso de la práctica artística facilita, aunque sea por algún periodo corto de tiempo, el olvido o la desvinculación momentánea de sus problemas.

Al respecto de la primera perspectiva, se identifican múltiples referencias en las cuales las personas participantes exponen las formas en las que la experiencia artística se ha constituido como un importante recurso personal para la elaboración de sus conflictos emocionales. Relatos de este tipo se pueden observar en citas como las siguientes:

“La música es como amor a primera vista. La trompeta para mí ha sido importante, la música ha sido muy importante para momentos a veces muy tristes o a veces muy emocionantes.” (Lucy)

“Eso es lo que le he enseñado al crew últimamente, que si antes ellos bailaban por bailar no sabían lo que estaban haciendo, yo ahora les he enseñado que si un día están tristes y con problemas yo les digo ‘mae no es bailar por bailar, te voy a enseñar un secreto, desahogue eso malo, cuando no le sale un truco que está aprendiendo, esa cólera, desahóguela ahí, va a ver que le va a salir ese truco’.” (Jose)

“Cuando uno anda cargando algo malo, entonces uno como que lo desahoga en ese momento y hace cosas... hace algo... que no se puede explicar, sinceramente no se puede

explicar, pero se desahoga en ese momento y uno hace cosas maravillosas y extraordinarias.” (Kevin)

“Es como un desahogo, cuando uno se siente mal o tuvo un pleito uno se desahoga con el baile. Es muy llenador.” (Leo)

Las citas muestran cómo es reiterativo el uso de la palabra “desahogo” para hacer referencia al manejo emocional a través de las prácticas artísticas. Además, es evidente la alusión a emociones como la tristeza y la ira, así como también, a sentimientos sobre los cuales no se encuentran palabras para nombrarles, por lo que se denominan en términos de “cargar algo malo”, “desahogar lo malo” o “sentirse mal”.

En consecuencia, se puede inferir que el recurso del trabajo creativo y principalmente corporal, como sucede en el caso del breakdance, ha posibilitado la generación de espacios y procesos en los cuales se logran trabajar experiencias, emociones y sentimientos que son referidos como pesados o asfixiantes. Esto mediante su transformación simbólica en sonidos, rimas o movimientos.

Es esta posibilidad de generar nuevos signos y significados, propia de la práctica artística, lo que se ha planteado en términos de desahogo. Es decir, la capacidad para elaborar y trabajar mediante símbolos y metáforas plásticas, visuales o escénicas, alguna situación angustiante o dolorosa.

Lo anterior es importante ya que en contextos como el abordado, muchas veces no se cuentan con las opciones ni recursos para trabajar las complejas situaciones que se vivencian. Además, sucede que los modos tradicionales de expresión, como lo es la comunicación oral, no llegan a ser suficientes para condensar todo aquello que se ha sentido y, en este panorama, la práctica artística surge como opción.

Por tanto, la experiencia artística además de ser un ejercicio de visibilización e incidencia política juvenil, se ha tornado en un espacio seguro y cómodo para hablar de sentimientos como la tristeza, la frustración y la ira suscitada en el marco de sus condiciones sociales de vida. Situaciones que, como ya ha sido mencionado, incluyen la violencia, la desigualdad estructural, la pérdida de

seres queridos en conflictos armados, la vivencia cotidiana de la exclusión, la estigmatización social y la xenofobia hacia la población migrante, entre otras.

Por otra parte, tal como se ha planteado que la experiencia artística es un espacio para la confrontación emocional, en otras ocasiones, al contrario, se reconoce como un recurso para el desentendimiento y la evasión del conflicto de las problemáticas personales. Así, esta construcción discursiva plantea que durante la experiencia artística se posibilita un espacio anestésico de la realidad, una vía de desconexión de todo aquello que acontece fuera de ese momento preciso. Según las y los informantes, esto se expone de la siguiente manera:

“Considero que yo me despego del mundo, no me interesa quien esté, no me importa cuantos lleguen porque yo estoy en mi *ride*, yo estoy concentrado. Yo sé que en parte es como un trance con uno mismo porque te liberás, te liberás del mundo y llega el punto, cuando ya estás haciéndolo, que te sentís libre, te sentís inspirado, te sentís emocionado.” (Carlos)

“Bueno para mí es como pasión, pero también es como olvidar todo eso malo que está dentro de uno, porque a veces uno carga con cosas que ni uno mismo sabe. Entonces, uno como que se desahoga en ese momento, bailando uno se siente tan libre, tan emocionado.” (Kevin)

“Me gusta que mis amigos se metan en música porque es algo en lo que te distraes, cuando estás enojado, cuando estás depresivo, te distraes de todo eso.” (Lucy)

“Yo siento que es como un escape, para mí los domingos es un espacio donde escapamos. Yo no lo veo como un trabajo, es más como ‘mae, ensayemos, ensayemos que lo necesito, ha sido una semana de mierda y lo necesito’.” (Andrés)

En este caso se recurre a términos como “desapego”, “trance”, “liberación”, “olvido”, “distracción” y “escape”, todos estos hacen referencia a la acción de desvincularse, aunque sea momentáneamente, de las vicisitudes que se enfrentan en el cotidiano. Es decir, hacer una ruptura o pausa en el devenir de la rutina diaria, lo que en términos de Lukács (1969) se entiende como “suspensiones de la vida cotidiana”.

Las analogías a la sensación de libertad también son recurrentes, hablan sobre la posibilidad de sentirse, durante esa experiencia particular, absueltos de los condicionamientos y determinaciones de las estructuras sociales. Sin embargo, este hallazgo es interesante ya que las prácticas artísticas no son necesariamente espacios carentes de regulaciones. Dentro de los ámbitos

del graffiti, el breakdance, la música y de lo escénico, también se presentan ciertas legalidades y técnicas a considerar. No obstante, las condiciones autónomas y autogestivas en las cuales se producen, particularmente, estas prácticas, hacen que la sensación de libertad surja como posibilidad. Esto en medio de complejas circunstancias de limitaciones económicas, de hacinamiento en viviendas, de sobrepoblación urbana y de presiones sociales sobre la población juvenil.

La libertad en estos términos, entonces, puede pensarse igualmente asociada a las posibilidades de creación mediante el recurso de lo simbólico y lo metafórico. En otras palabras, a la posibilidad de expresión de lo que se siente y se piensa; aspecto que no siempre puede ser dicho sin censura. En este sentido, la generación de experiencias desde el movimiento corporal, las rimas o la manipulación de instrumentos musicales y plásticos, propicia espacios donde el sentirse libre es posible.

En relación a lo anterior, los discursos en torno a la práctica artística como herramienta emocional, hacen posible identificar procesos en donde la subjetividad se construye y deconstruye permanentemente. En donde gracias al trabajo sobre las propias emociones, el despojo, la desconexión con aquello que se siente abrumador y la sensación efímera de libertad, se construyen nuevos significados y experiencias que alimentan los mundos internos de las subjetividades.

7.1.2. La experiencia artística como espacio para las singularidades

Otro discurso identificado en el proceso investigativo consiste en la comprensión de la experiencia artística como un espacio para la exploración de las singularidades. Ciertamente, tanto los procesos globalizadores del contexto mundial, así como los imaginarios sociales que homogenizan a la juventud de Carpio en categorías de criminalidad y delictividad, han producido escenarios locales en donde se dificulta la exploración y expresión de lo singular de cada individuo.

En este contexto, son interesantes las asociaciones de la experiencia artística con procesos de afirmación de la singularidad del sujeto. Es decir, aquello que es propio y único de la subjetividad y de la experiencia de vida de cada quien. En relación a esto, las personas informantes comentan que en los espacios de creación artística han conseguido articular nociones sobre quienes consideran que son; así como también, se plantea que han establecido formas de expresión para

mostrar sus construcciones identitarias ante otros y otras. Tales relatos se ejemplifican en citas como las siguientes:

“El arte para mí es una manera de expresarme, mis sentimientos, quién es uno. Yo siento eso, que por medio de la música, de la poesía puedo, en cierto modo, decir quién soy.” (Martín)

“El arte es una cosa que te distingue de los demás, porque puede ser que a veces digan los demás ‘Ey, esto no tiene ningún sentido’, pero para vos tiene sentido.” (Carlos)

“Para mí es una forma de expresarme libremente, como en el caso de Agua e' Pipa, que es donde yo participo, es la manera de expresar nuestra forma de pensar, de sentir, de cómo vivimos las cosas. Como las canciones que escribimos, hay unas que son de política, otras que son como de expresar el sentimiento hacia otra persona, que son de amor u otras cosas así, entonces está lleno de cada persona.” (Jorge)

Del conjunto de citas, es importante resaltar las enunciaciones acerca de la experiencia artística como recurso para distinguirse de otras personas, así como para nombrarse y afirmarse a sí mismos y mismas. Con esto se dota de sentido a sus experiencias particulares y se coloca en el escenario de lo público aquello que piensan, sienten y viven. En otros términos, surge la noción de autoperibirse como singularidad en medio de la multitud.

En relación a ello, la tercer cita propone una concepción interesante acerca de la creación colectiva. La cita plantea cómo el producto obtenido de dicha forma de creación, no anula las múltiples singularidades, sino que, al contrario, las recupera y las imprime en una sola obra. De esta forma, cada canción, baile, mural o montaje colectivo, reflejan aspectos propios de la singularidad subjetiva de sus integrantes, así como los resultados de sus interrelaciones.

En cuanto al arte en su relación con el sujeto, se ha planteado con constancia que a través de la experiencia de creación artística surgen los aspectos más subjetivos y originales del ser humano, en tanto individuo singular. Esto debido a que las producciones suelen nacer de las inquietudes, fantasías, reflexiones y propios deseos de la persona.

Por otra parte, desde la práctica del arte circense se identifica una forma particular de expresión de singularidades. Al referirse sobre los montajes performáticos, las y los informantes plantean que han descubierto aspectos interesantes e, incluso, reprimidos sobre sí mismos y mismas y sus cuerpos. De esta manera, quienes deciden vestirse, maquillarse, subirse en zancos y montar

algún espectáculo, comentan haber vivenciado nuevas experiencias subjetivas, que resultan liberadoras en términos de la relación con su propio cuerpo y con su expresión de género. Al respecto mencionan:

“Cuando estoy haciendo clown mis amigos dicen que se me sale como la parte loca, maniática, como esquizofrénica, que yo siento que es como muy divertido.” (Martin)

“Diay, los zancos y el maquillarme, ya me sacan más bien de lo que soy yo, ya no es ser yo digamos, es un yo más potencializado, como más libre, nadie me conoce. Yo soy un mae que tiene muchos miedos también, entonces el maquillarme me permite soltar más mi cuerpo y eso para mí es muy importante. Aquí en la comunidad a vos como hombre, y obviamente como mujer también, te forman de maneras muy estrictas; vos como hombre tenés que ser el fuerte y todo esto que uno conoce de no expresarse y de no sentirse bien con el cuerpo, eso aquí es una vara muy pesada. (...) El maquillarte te libera de muchas varas, ya no sos vos, sos un personaje diferente, sos un mae que puede hacer otras cosas, que haces muecas diferentes, podés poner tu mano en la cintura, caminar de cierta manera, bailar. Entonces, el zanco y el pintarse tienen como eso, es como sacar otra faceta de vos que tal vez la gente no conoce pero que vos lo tenés ahí, que es tuyo, pero te lo han reprimido.” (Elías).

Según estos relatos, el arte circense a través de su carácter performativo les ha permitido jugar con la “locura” y la “normalidad”. Además, ha posibilitado retar las representaciones estéticas hegemónicas sobre el género y presentar, en un contexto conservador sobre las construcciones sociales sobre el ser hombre y el ser mujer, nuevas formas de relacionarse y jugar con el cuerpo y con el género.

Así, estos y estas jóvenes se han permitido explorar elementos de su subjetividad, su identidad y de su corporalidad reprimidos desde la socialización de género y desde las lógicas de la heteronormatividad. Sus personajes constituyen una máscara para explorar su singularidad sin recibir las sanciones dirigidas hacia aquellas personas que se atreven a romper los esquemas sociales establecidos desde el patriarcado, al mismo tiempo que presentan en el escenario local nuevas representaciones sobre las formas juveniles de vivir el género.

En este sentido, se identifica cómo el arte circense ha representado, en medio de este contexto particular, una manera de deconstruir y construir nuevas expresiones de performatividad y singularidad juvenil, retadoras y cuestionadoras de los esquemas sociales impuestos acerca del ser hombre o ser mujer.

7.1.3. *La experiencia artística como estilo de vida*

Existe también una afirmación discursiva en torno a la experiencia artística, no como un simple pasatiempo para momentos de ocio, sino como práctica que se convierte en una determinación de la experiencia de vida; es decir, que trasciende la momentaneidad de su ejercicio y se torna en un elemento que amalgama y se incorpora en toda la actividad ocurrida en el cotidiano.

Dicha noción está presente en prácticamente todos relatos de las y los sujetos de estudio, quienes refieren que la experiencia de su práctica artística se ha conformado como una manera de posicionarse ante el mundo, de articular y construir sus espacios sociales, así como de concebir formas particulares de ser, actuar y sentir. Según sus narraciones, esto se expresa de la siguiente manera:

“Para mí [la práctica artística] tiene un rol demasiado importante en la vida, porque te está demostrando a ti mismo que vives con eso, despiertas con eso, vas en las calles y los escuchás, vas pasando en un bus y mirás a un lado y ves un grafiti. Para mí es muy importante la verdad.” (Carlos)

“Yo creo que el arte es demasiado importante, así demasiado. Yo siento que un rato, una hora, dos horas, o un día completo sin música, sin ver un dibujo, sin hacer un dibujo, sin leer algo, ya se me vuelve muy aburrido, muy tedioso. De hecho, es lo que más paso haciendo, yo puedo pasar todo el día con los audífonos puestos escuchando música, dibujando y escribiendo. Es demasiado importante.” (Martín)

“Es como aprender que cada toque, cada nota, cada sonido es diferente, es como ver la vida. Es ver la vida con música y saber que ahí siempre va a estar. La música para mí es mucho, es una parte de mí.” (Lucy)

“Okey, para mí el breakdance es un estilo de vida, es más que un baile. Eso es lo que les he enseñado al crew últimamente; que si antes ellos bailaban por bailar no sabían lo que estaban haciendo.” (Jose)

Como es evidente, según lo que plantean estos fragmentos, para las y los jóvenes participantes, la experiencia artística juega un rol sumamente importante en sus contextos de vida. Esta se ha constituido en un elemento central de su construcción identitaria y representa una práctica en la que se engloban múltiples aspectos de sus vidas.

De acuerdo a las citas, la experiencia de hacer y participar del arte se ha transformado en una forma particular de mirar y comprender su entorno inmediato, una forma de transitar los días, un modo de situarse en la realidad concreta.

Así, es posible inferir de lo anterior, que para estos y estas jóvenes la experiencia artística ha logrado trascender la condición de pasatiempo y se ha constituido como una forma de existir y resistir las circunstancias en las que habitan. Con ello se revela que las personas jóvenes han construido, desde sus prácticas, agrupaciones e iniciativas, nuevos lenguajes, símbolos, usos del espacio y maneras de relacionarse, con las cuales establecen nuevos elementos para pensarse tanto a sí mismos y mismas como a su entorno.

Durante el proceso del trabajo de campo, ante interrogantes sobre los significados y las comprensiones de la práctica artística, se registraron reacciones de sorpresa y desconcierto que, consecuentemente, se tradujeron en rostros de reflexión. Usualmente se realizaron afirmaciones como “nunca lo había pensado”, “qué interesante que me pregunte sobre eso”. De tal manera, es posible inferir que la práctica artística como modo de vida no es algo de lo que se hable o se reflexione con frecuencia; sino que es algo que se vive y que se practica cotidianamente a través de sus diversas formas de ser, de vestir, en las actividades a las que asisten y en las relaciones que sostienen.

Así, no es casual que para las y los jóvenes la práctica artística constituya un elemento central de su autopercepción y de lo que han construido como identidad. Las afirmaciones de este estilo sostienen que la experiencia artística es un “algo” que es parte de ellos y ellas, una extensión de sí. No es solo algo que se hace, sino algo que se es. Ejemplos de lo anterior, se evidencian en las siguientes citas:

“Es que el baile es todo para mí, porque cuando lo dejé, siempre estuve en el proceso de no dejarlo. Entonces bailaba, tal vez, una vez al mes o dos veces, pero nunca lo iba a dejar porque siempre tenía ese deseo de estar bailando porque era algo que a mí me gustaba.”
(Kevin)

“Es una parte ya de uno, que está con uno, ¿me entiende? Uno está viviendo con eso siempre. Digamos, yo puedo pasar unos tres años sin bailar y no se me olvida, porque eso ya está conmigo, es parte de uno.” (Julián)

Estas perspectivas evidencian la relación entre las prácticas artísticas y la construcción de identidades, de modo que se percibe que el bailar o hacer música es un aspecto inherente a sí mismos y mismas. Así también, estas comprensiones se articulan sustantivamente a los procesos grupales, ya que parte de la importancia del quehacer artístico está dado por el significado que agrega el hecho de poder compartir en colectivo intereses y metas.

Por todo lo antes dicho, es posible visibilizar la cercana relación que se teje entre las prácticas artísticas y la vida cotidiana de las y los jóvenes que las ejercen. Asumir las prácticas artísticas como modo de vida, evidencia que no solo se trata de elaboraciones estéticas o de simples pasatiempos, sino que estas se transforman en modos de andar, de construir identidad y de abordar el propio y complejo acontecer cotidiano.

7.1.4. La experiencia artística como recurso de conexión

Este discurso se logra identificar con suma claridad en las reflexiones del participante Carlos, para quien el ejercicio de lo artístico se puede comprender de la siguiente manera: “Porque arte no es solo pintar y eso, arte también es apoyar a otros artistas” (Carlos).

La frase refiere a la conformación de conexiones y de redes de apoyo a través de las prácticas artísticas. Habla también de una realidad que es propia de su contexto, en el cual es necesario que entre jóvenes colegas y amistades se den apoyos constantes. Como se propuso en el capítulo anterior, el ejercicio de lo artístico en Carpio no es una acción sencilla, al contrario, se enfrentan distintas limitaciones para su desarrollo, por lo que el arte como recurso de conexión resulta elemental.

En esta línea, un hallazgo que ha sido constante desde todas las aristas de análisis de la investigación, es el que refiere al componente relacional, vincular y de conexión que se ha gestado entre personas jóvenes por medio de sus asociaciones, iniciativas y agrupaciones artísticas. Por tal razón, es que se ubican aseveraciones como la siguiente, en donde el participante enuncia que ha sido mediante las conexiones y amistades construidas a raíz de su involucramiento en la escena artística comunitaria, que ha logrado conformar vínculos interpersonales significativos para él:

“Entonces digo yo ‘antes no, pero ahora si tengo mucho que perder’ porque el arte para mí fue la forma de conectarme con otras personas, una forma de socializar, de conocer, de explorar.” (Carlos)

Ahora bien, otra característica que adquiere el discurso de lo artístico como medio de conexión, consiste en el reconocimiento de sentimientos de identificación ante las producciones artísticas de otras personas; es decir, con los sentimientos, pensamientos y experiencias ahí plasmadas. Esto se da en una doble vía, desde las y los jóvenes artistas entre sí, así como entre personas de la comunidad con las producciones juveniles. Al respecto, mencionan:

“La música es una forma de liberarse del mundo, de explorar nuevos horizontes que tal vez nos los tenés en la mente pero que están ahí y es la forma en la que alguien te transporta a ese lugar para que sintás lo mismo que él estaba sintiendo cuando estaba escribiendo.” (Carlos)

“El cantar y escuchar a gente de Agua e’ Pipa es entender qué es lo que han vivido ellos, qué es su comunidad, qué es lo que he vivido yo, me identifico.” (Elías)

Ciertamente, las citas plantean una posibilidad que se abre con la creación artística, la cual consiste en la expresión compartida de experiencias, ideales y sentimientos mediante los recursos de lo musical, lo escénico o lo visual. Ahí, se generan interlocuciones con las cuales lo privado, lo personal y lo subjetivo se torna en un referente de identificación para el otro o la otra; quien conecta desde lo profundo de sus vivencias y encuentra ahí, en la creación de alguien más, algo que le es común y que le es propio.

La segunda cita resulta sumamente representativa de este aspecto, ya que en ella Elías menciona, cómo las canciones de la banda Agua e’ Pipa, no solo hablan sobre las realidades cotidianas de ellos y ellas como integrantes de la banda; sino que también hablan sobre la vivencia de Elías y de la de muchas personas jóvenes de Carpio, que enfrentan días a día situaciones asociadas a la pobreza y la segregación social.

Bajo tales consideraciones, la práctica artística, desde su vivencia grupal o individual, ha contribuido a que encuentros por intereses en común se transformen en sólidas amistades. Así como también, ha generado procesos de identificación entre jóvenes que, sin conocerse, conectan por medio de sus historias de vida y los sentimientos que surgen a partir de sus particulares condiciones materiales de existencia.

7.1.5. La experiencia artística como expresión no verbal

La mayoría de las personas participantes definen al fenómeno de lo artístico como una forma de expresión en la cual pueden prescindir de las palabras en sus términos formales, es decir, como medio de comunicación verbal, lógico y racional. Algunas de estas comprensiones se pueden situar en frases como las siguientes:

“En la música yo siento que puedo expresar quien soy, lo que siento o lo que pienso sin necesidad de hablar. Por ese aspecto yo siento que es la manera más sincera de decir todo sin decir nada.” (Martín)

“El arte más que todo es una forma de expresarte, una forma de decir cómo te sientes *sin tener que alzar la voz.*” (Carlos)

“Para mí es expresar lo que uno siente *sin palabras*, solo haciéndolo, porque puedo hacer una canción y el ritmo puede ser muy alegre pero la letra puede ser muy fuerte. Para mí es una forma de expresarme, que si quiero decir algo puede ser con una canción o con un poema.” (Alexis)

“¿Qué es el arte para mí? Diay, lo que la gente ve como vagancia, lo que la gente ve no posible. El arte es un desahogo, es inspirarse y es *expresarse sin decir una sola palabra*, ese es el arte.” (Jose)

“¿El arte? Uf, diay, es expresión, es hablar desde la vara no verbal, para mí el arte es como *una metáfora constante*, es como expresar algo que sentís, que no sabes cómo decirlo y lo podés plasmar en un dibujo.” (Elías)

De acuerdo a lo anterior, son usuales las referencias que aluden a que el recurso artístico ha posibilitado expresar sin hacer uso de la palabra, sin necesidad de hablar, ni de alzar la voz. Si bien, estas suelen ser respuestas comunes en cuanto al fenómeno artístico, en este caso resultan aseveraciones sumamente reveladoras en cuanto a la cuestión de lo juvenil, ya que en ellas se puede identificar cómo las y los participantes sostienen la necesidad de expresar lo que piensan y sienten y para lo cual consideran que la palabra hablada no resulta cómoda.

De esta forma, es posible inferir que lo que está detrás de este tipo de afirmaciones es que hay sentimientos profundos y complejos que encuentran en los lenguajes simbólicos artísticos una vía para ser enunciados. Sobre esto es importante colocar, en primer lugar, que el lenguaje artístico ha surgido como una posibilidad para que la juventud en general, pero sobre todo en este contexto

particular, pueda hacerse visible y escuchada en medio de panoramas sociales en donde sus necesidades expresivas, usualmente, han sido anuladas.

Sumado a lo anterior, en segundo lugar, también es posible considerar que la emisión de mensajes por medio de códigos artísticos, no siempre se emiten en relación a una persona receptora; en otras palabras, no siempre están orientadas a un público. De esta forma, la experiencia artística también puede representar la apertura de diálogos reflexivos internos y personales en torno a las angustias, incertidumbres, sentimientos y demás aspectos de la subjetividad que, en muchas ocasiones, requieren ser narrados para sí, de forma que puedan ser reconocidos y comprendidos.

En este sentido, el discurso sobre el arte como método de expresión no verbal, coloca en el análisis el fundamento de la práctica artística como ejercicio de producción de signos; ya sean estos orales, escritos, musicales, visuales, corporales o teatrales, con los que se posibilita generar metáforas y representaciones simbólicas acerca de lo vivido o lo imaginado.

En otras palabras, la experiencia artística situada desde un contexto de múltiples carencias y de sistemáticos hechos de estigmatización, ha surgido como una opción válida y además confortable para la expresión de las subjetividades de personas jóvenes que desean y necesitan narrar, narrarse y construir sus propios significados de vida.

7.1.6. La experiencia artística para la transformación social

Desde capítulos anteriores, se ha planteado el hallazgo sobre la relación inminente entre las prácticas artísticas juveniles y las intervenciones comunitarias en Carpio. Sin embargo, a pesar de que en el sentido práctico el recurso artístico es sumamente utilizado en aras de accionar sobre problemáticas locales, en el campo discursivo este hecho no llega a afirmarse con claridad. Al respecto, solo una de las participantes considera la práctica artística como una forma de intervención y transformación de la realidad, proponiendo que:

“El arte es una forma de expresarse, una forma de hacer revolución pacíficamente, una forma en que yo puedo enviar un mensaje y una forma de vivir. Para mí, es eso.” (Diana)

En este pequeño fragmento, se visibilizan nuevamente algunas construcciones discursivas ya expuestas. Sin embargo, coloca la consideración particular de que el recurso artístico es una

forma pacífica de “hacer revolución”. Esta frase pone en evidencia el carácter de intervención comunitaria que caracterizan a las agrupaciones artísticas autónomas y juveniles de Carpio, las cuales desde sus diferentes prácticas e intereses han apostado por generar procesos creativos para contribuir con la mejora de sus entornos.

A pesar de que en las comprensiones sobre el fenómeno artístico han sido más usuales las consideraciones de este cómo un recurso de expresión individual, al preguntar por las motivaciones que les han llevado a dedicarse a este tipo de prácticas, surge el elemento comunitario y de colectividad de forma significativa. Así, se registran los siguientes comentarios que enriquecen el análisis anterior:

“¿Por qué hago arte? Porque quiero dejarles a las personas algo por lo cual me puedan recordar, porque no sé, quiero que ellos también tengan una forma diferente de ver el mundo, tal vez, a través de mis ojos y de mis oídos.” (Martín)

“Yo tengo como un sueño, un anhelo muy grande y es estar en un festival y que llegue gente de Carpio y que, sin saber que somos de Carpio, dedicarles ese chivo y que los maes digan ‘oh mae estos maes son de Carpio, yo soy de Carpio, todo puede mejorar’. Como que la gente de afuera, pero principalmente la gente de Carpio, sepa que hay otras salidas, que los jóvenes y los niños vean que no solo existe lo que hay en las esquinas, que no siempre la violencia es la salida, nunca es la salida; y que hay otras opciones como la música, la poesía, la danza, el estudio, cualquier carrera o lo que sea. Siento que eso es lo que más me mueve, mostrarle a la gente de aquí o de otros barrios que hay salidas, esperanza.” (Andrés)

“Para cambiar la realidad de mi contexto, de mi espacio. Yo siento, creo y pienso que los niños son el futuro, siento que los jóvenes ya estamos muy manoseados, o sea, ya tenemos como una lógica a andar; pero para mí el trabajar con niños es como un empezar de cero, enseñarles que hay otra realidad, enseñarles que aquí no solo hay la policía y la pandilla, porque diay, desde pequeño tu vida se reduce a eso (...) entonces por eso lo hago, porque quiero que vean que, diay, esta es su realidad primera pero también existen otras realidades.” (Elías)

Las citas son un reflejo muy significativo de los sueños y de los anhelos que se esconden detrás de acciones como el tener una banda, escribir canciones, crear personajes o realizar montajes escénicos. Ciertamente, para jóvenes que han crecido en escenarios de desigualdad social, las prácticas artísticas se constituyen como mecanismos para imaginar y crear realidades distintas a las que vivencian cotidianamente.

De acuerdo a lo expuesto, las razones que motivan el ejercicio de las prácticas artísticas trascienden el ámbito privado y se articulan a un discurso de colectividad, en donde se aspira a incidir en las complejas realidades comunitarias. Según lo planteado, la forma en la que la práctica artística ha posibilitado, de cierta manera, atender tal aspiración, es mediante la creación de nuevos imaginarios y representaciones sobre la juventud, la realidad comunitaria y las personas que viven ella.

Pensar el arte como “revolución pacífica”, no forma parte de la idea de la juventud como un actor social contestatario y rebelde en sí mismo; sino que revela, de la mano de las referencias sobre las motivaciones personales de participación, una particular manera de reconocer y situarse en el plano de las desigualdades sociales vividas, así como de buscar formas de incidir en ellas por medio de la articulación de espacios y experiencias de visibilización de sus problemáticas y anhelos.

7.2. Producciones artísticas: objetos de representación

La noción de representación en el marco del fenómeno del arte, refiere a la acción de hacer algo presente a través una obra. Esto llega a ser posible a través de ejercicios de objetualización en donde lo observado, lo percibido, lo sentido, lo pensado y lo imaginado se abstrae como objeto a materializar y se concretiza por medio de técnicas, acciones y materiales. En el acto de representar se recurre a ejercicios figurativos de imitación, o bien, a construcciones simbólicas o indiciales, en donde se implementan signos, símbolos y metáforas para recrear aquello que se desea colocar en la obra.

Por tanto, de lo que se trata este apartado es de la identificación y reflexión sobre aquello que las y los sujetos de estudio exponen, discursivamente, que colocan en sus producciones creativas (ya que esta investigación no se dedica al análisis de los contenidos de las producciones como tal). Las representaciones allí colocadas, develan aspectos importantes sobre las condiciones y caracterizaciones de la experiencia artística en el mencionado contexto de Carpio.

Específicamente, con facilidad se registran dos elementos de representación, por una parte, se encuentran las argumentaciones sobre que en la producción artística se colocan aspectos propios de la vivencia interna de la persona, lo que refiere a sus recuerdos, emociones y sensibilidades. Por

otra, se ubican los comentarios sobre la representación del entorno externo al sujeto, es decir, sus percepciones y consideraciones sobre la realidad en la que se inserta.

Ambas condiciones no son excluyentes entre sí, pueden ser ejercidas por una misma persona en distintos momentos y pueden confluir en una misma pieza. En ambos casos, lo que se refleja en las representaciones no dejan de ser ventanas a la subjetividad de la persona que las realiza. En los siguientes subapartados se profundiza al respecto.

7.2.1. Representación de lo personal

Asociado a la construcción discursiva sobre el arte como un recurso de manejo emocional, muchas de las respuestas en cuanto a lo que se coloca y se representan en los bailes, graffitis, canciones y puestas escénicas performáticas, hablan de evocar y expresar elementos propios de la vivencia interna de la o él sujeto. Por medio de las siguientes citas, se ejemplifica este tipo de enunciaciones:

“Muchas veces me inspiro en lo que me ha pasado a mí y en los recuerdos. Eso es como de lo que más escribo cosas que me acuerdo, cosas que he sentido. A la hora de escribir canciones, me inspiro en un mundo ficticio, siempre soy como así, de que quiero andar en otro mundo, una vara que tal vez es demasiado fantasiosa.” (Martín)

“Normalmente hago letras que casi nadie escucha. Una vez hice una canción, en un tiempo que estuve viviendo donde mi tía y pasó un problema. Escribí esa canción, me sentía muy mal, después no la podía leer. Antes escribía muchas canciones románticas, cuando estaba empezando, pero después empecé a escribir canciones de lo que me pasaba.” (Alexis)

“La verdad, simplemente sale, depende de mis estados de ánimo o de lo que me haya pasado, en eso yo me baso para hacer mi música.” (Nancy)

Las tres citas demuestran diferentes formas de hacer presente los sentimientos, ideas e imaginarios personales en las producciones artísticas. Así, Martín habla de colocar sus experiencias y sus recuerdos, al mismo tiempo, que narra como también le gusta jugar con la fantasía, con aquello que no existe en su realidad concreta pero que forma parte de su imaginación. Así mismo, tanto Alexis como Nancy, exponen que su situación emocional forma parte y, de cierta manera determina, aquello que materializan en armonías y letras de canciones.

Esto se logra expresar con especial claridad en la cita del participante Alexis, quien hace explícito el cómo el recurso de la música le ayudó, en cierta medida, a abordar una situación aparentemente dolorosa para él. Situación que no lograba enunciar mediante palabras y, posteriormente, no lograba leer. En este sentido, la canción se constituyó en un reflejo y una representación escrita de aquel sufrimiento.

Por lo tanto, desde la representación de lo personal, la práctica artística ha abierto la posibilidad de reflexionar, abordar y, principalmente, enunciar aspectos conflictivos, profundos y dolorosos del universo interno de cada sujeto. En este proceso, la función estética de creación coloca verdades subjetivas y sensibilidades internas en objetos artísticos como murales, canciones y bailes. Allí lo personal se hace público y al compartirse contribuye a que surjan nuevas identificaciones y conexiones intersubjetivas entre personas, de ahí su importancia y su valor.

7.2.2. Representaciones sobre la realidad contextual

En este caso se trata de la posibilidad de representar estéticamente determinadas situaciones sociales, políticas e históricas de los contextos y entornos inmediatos en los que se realiza la vida cotidiana. Así, las situaciones de vida como objeto de representación son frecuentes y relevantes en el contexto local de Carpio; ya que el mismo contexto, en su multiplicidad de condiciones de vida y de problemáticas sociales derivadas de la desigualdad estructural, plantea la necesidad de que las y los jóvenes tomen posiciones sobre todas aquellas situaciones que les afectan y que vivencian diariamente.

En este sentido, se identifican varias referencias sobre el uso de la música para hablar y exponer ciertas problemáticas usuales de contextos urbanos en situaciones de empobrecimiento y estigmatización. De este modo, surgen canciones que sostienen críticas sobre diversidad de temas, entre los cuales se encuentran, por ejemplo, la misoginia, el descontento con los sistemas de gobierno, la estigmatización al barrio y a sus habitantes, la pobreza, así como también sobre procesos migratorios. Elementos como los anteriores se comentan en las siguientes citas:

“Lo que yo hago con mi música es agarrar un problema social y llevarlo a una solución o una opción de cómo mejorar, porque, como te digo, había demasiados, demasiados cantantes, pero nadie decía nada bueno. También miré problemáticas sociales como las drogas, el desempleo, el abuso por parte del Estado, la delincuencia, la migración de las

personas por falta de recursos en otros países ya sea económicos o sociales. Agarrar todo esto y ser un rapero y cantar cosas pichudas es lo difícil, pero ser rapero y cantar cualquier basura, cualquiera puede.” (Carlos)

“Con Agua e’ Pipa quiero que la gente se sienta identificada con lo que pasa, con lo que les pasa. Por ejemplo, como una espina o un desacuerdo que tienen con el sistema que nos gobierna. Digamos que siento que estoy demasiado enojado y escucho la canción y es, como ‘si, mae, esto me pasa’. Lo otro que hago es más personal son canciones muy distintas, en Agua e’ Pipa son con poder, con fuerza, con intensidad y las canciones que me escribo a mí son más relajadas, más al alma.” (Andrés)

Lo que proponen estas citas es la posibilidad de reflexión estética sobre elementos del propio cotidiano. Tanto Carlos como Andrés, plantean cuestionamientos críticos hacia las situaciones que observan y que han vivido en sus barrios. Así, esperan que, mediante sus canciones, otras personas de la comunidad se puedan identificar y generar sus propios procesos reflexivos.

De alguna manera, sus canciones se tornan en portavoces sobre las realidades que acontecen en lo inmediato, siendo un medio para visibilizar y problematizar aquello que se vive en conjunto pero que pesa y duele en lo individual.

Como se puede observar en los fragmentos, algunas canciones son críticas a actitudes de la propia comunidad, tal como menciona Carlos en cuanto a que su rap busca distanciarse de otras producciones locales que, a su parecer, son “basura”. En otros fragmentos él relata su disconformidad con la manera en la que se sexualiza a las mujeres en canciones, motivo por el cual escribe una canción denominada como “Crítica a los absurdos” la cual va dirigida a otros raperos de la comunidad.

Sobre tal hecho, es posible posicionar que las prácticas artísticas en Carpio son heterogéneas y mientras algunas iniciativas promueven pensamientos críticos y cuestionadores de estructuras sociales, como sucede en este caso con el patriarcado, otras propuestas reproducen y legitiman discursos y prácticas asociadas a tales estructuras.

En esta línea, es importante esclarecer nuevamente que ni la juventud ni las prácticas artísticas son contestarias en sí mismas. Como construcción y fenómeno social que son, conllevan complejos y contradictorios procesos de constitución. De esta forma, la emergencia de discursos

críticos no responde de forma simplista a una sencilla participación en un proceso creativo, sino que deviene de una multiplicidad de condiciones históricas y socioculturales que se singularizan en ciertas subjetividades.

Sin embargo, si es posible considerar que ciertas poblaciones jóvenes marginalizadas llegan a construir discursos de cuestionamiento en torno a las realidades de violencia, estigmatización, criminalización, abandono y privación que han vivido. De la mano de los recursos creativos, han conformado producciones artísticas tales como canciones, montajes escénicos e imágenes, con las cuales posicionan discursos y representaciones disidentes, contrahegemónicas y críticas de sus entornos locales y sobre aquellas situaciones que consideran socialmente injustas.

Este ha sido el caso de la banda Agua e' Pipa, en la cual participa el informante Andrés. Dicha banda cuenta canciones en las cuales se visibilizan situaciones problemáticas de Carpio y de barrios con similares características.

Por ejemplo, se encuentra la canción llamada "Sin perder la fe" que es dedicada a Carpio y habla sobre las situaciones de pobreza en la comunidad, sobre la injusticia y sobre la necesidad de sostener la esperanza. Así también se ubica la canción "Rojo y Miedo" que habla de violencias cotidianas y estructurales. La canción "Revolución" es una crítica a la situación sociopolítica de Nicaragua. Por último, la canción "Sin Patria" es una musicalización del poema "Nocturno sin patria" de Jorge Debravo, el cual, como es conocido, habla de la necesidad de que todas las personas cuenten con tierra propia para vivir. Esta última canción, no resulta azarosa en medio de historias de vida de migraciones y tomas ilegales de terrenos.

Como se puede observar, estas canciones hablan de Carpio desde sus realidades e historias de pobreza, violencia y migración. Por ello es que, en la cita previa, el participante Andrés menciona que para él es importante que las personas se identifiquen con sus mensajes.

Así también sucede, según sus particularidades, con el colectivo de breakdance Army Machine. Si bien, a la hora de montar sus coreografías no está expresa una temática específica, tal y como sucede con la banda Agua e' Pipa, su discurso grupal y los símbolos que les representan están enraizados a las historias de vida por las cuales los integrantes han transitado. Historias de vida complejas que, como se mencionó en capítulos anteriores, están asociadas a la participación

en pandillas, asesinatos, duelos, consumos problemáticos de drogas, entre otros. Al respecto, un participante menciona:

“Army Machine significa máquinas que guerra, pero no es de máquinas de guerras de armas, plomo y todo eso; sino que nosotros guerreemos contra eso, en no caer en la violencia, no caer en los vicios, en las pandillas, alejarnos de las drogas. Esa es la guerra de nosotros, ser mejores personas. Por eso el logo de nosotros, para que la gente no entienda guerra y cohetes y todo eso, es una tuerca pero con un signo musical y del color camuflado de la guerra. Entonces se entiende muy bien, es guerra, pero artística.” (Jose)

Así, las problemáticas sociales experimentadas por las y los jóvenes, se han transformado en un emblema que sostiene e intenciona su accionar artístico y político. En el caso de este crew de baile, ellos, en sí mismos, se consideran el mensaje de su representación. Su baile, sus coreografías y sus cuerpos, de la mano de sus propias experiencias de vida, se convierten en el objeto artístico que desean colocar cuando se presentan en un escenario, o bien, cuando bailan en la misma calle.

7.3. Reflexiones finales sobre las construcciones discursivas en torno a la práctica artística

A partir de lo abordado en este capítulo, ha sido posible registrar los principales discursos y objetos de representación que se enmarcan dentro de las prácticas artísticas de jóvenes de Carpio. Siguiendo la propuesta de Ortner (2016), en cuanto a la subjetividad como producto de formaciones culturales, así como también, reflejo de modos de percepción, afecto y pensamiento que animan a las personas actuantes, se ha podido identificar las relaciones que se tejen entre las subjetividades de personas jóvenes residentes de contextos urbanos empobrecidos y sus experiencias asociadas a la práctica creativa y artística.

De tal modo, se comprende el lugar primordial que la actividad artística ha llegado a ocupar en las vidas de las personas participantes, el cual no se limita a actividades recreativas del tiempo libre, sino que se han configurado como parte importante de la identidad y de la experiencia cotidiana.

Para las y los jóvenes participantes el arte se ha constituido como una forma de vida, un modo de expresar sus singularidades, un recurso emocional, una herramienta de conexión y un instrumento para desarrollar sus intenciones de transformación de las realidades inmediatas.

Bajo esta perspectiva, las y los sujetos han construido sus propias formas para intervenir, de alguna manera, en las circunstancias de vida en las que han crecido. Si bien las condiciones de pobreza, desigualdad y estigmatización continúan presentes, la experiencia de ser jóvenes, en un barrio de grandes carencias materiales, se ha tornado más transitable cuando en ella se tienen amistades con las que se comparten intereses. Es decir, cuando se cuentan con recursos individuales y colectivos para la creación y la imaginación.

Aunado a lo anterior, también se ha podido comprender cuales son los centros de interés que se buscan colocar en las diversas formas de producción artística. Así, las subjetividades en su carácter de mundo interno de pensamientos y sentimientos y el contexto inmediato desde sus expresiones de injusticia y desigualdad, es lo que con mayor frecuencia e ímpetu se representa en las producciones artísticas.

Por tanto, ninguna canción, ningún graffiti o baile es una simple elaboración estética; son, al contrario, representaciones profundas de las realidades e historias allí experimentadas. Son narraciones sobre sí, que se cuentan a sí mismos y mismas y a todo aquel que se identifique con sus vivencias, alegrías, frustraciones y tristezas.

Capítulo VIII. Apropiaciones de lo cotidiano desde la experiencia artística: ejercicios de resignificación

Tal como se desarrolló en las premisas teóricas de este estudio, la vida cotidiana constituye una realidad insuprimible, caracterizada por su condición de inmediatez y heterogeneidad. En ella, se produce y reproduce la realidad de las y los sujetos y, por tanto, de la sociedad en general. Esto según los contextos y las condiciones estructurales preponderantes de cada momento histórico.

Dada a su condición fragmentaria, lo usual es que los fenómenos y actividades suscitadas en lo cotidiano se aprehendan desvinculadas de sus nexos y lazos causales, es decir, en su carácter singular, ausente de sus mediaciones de particularidad y universalidad. Así, la vida cotidiana, especialmente en un contexto capitalista de ordenamiento social, es en gran parte un espacio para la extrañación, alienación y reificación de las relaciones sociales.

No obstante, lo que convoca este capítulo es la comprensión de las formas y estrategias con las cuales se construyen espacios en donde se posibilita trascender, en cierta medida, las determinaciones de la vida cotidiana. En este sentido, según la línea teórica propuesta, la apropiación de la realidad cotidiana se produce a partir de procesos en donde las y los sujetos reflexionan en torno a sus condiciones inmediatas y aparentemente fragmentadas.

En línea con lo anterior, los procesos reflexivos sobre el acontecer cotidiano y singular, hace posible construir relaciones que permiten, en cierta forma, adueñarse singular y conscientemente de procesos de la realidad. Siguiendo la propuesta de Heller, la apropiación de los “modos de realidad” permite ordenar la heterogeneidad de la vida diaria, constituyéndose como un proceso provocador, humanizante y político.

Según los resultados obtenidos hasta el momento, se demuestra que dicho proceso de apropiación de la realidad cotidiana, se ha constituido a partir de la conformación, individual y colectiva, de nuevos significados sobre lo personal y lo comunitario. Así, el término “resignificación” resulta fundamental para este estudio, comprendiéndolo como la conformación consciente de nuevos significados para diversos aspectos de la propia experiencia de vida.

Por tanto este capítulo final, consiste en la asociación de la experiencia artística con la vida cotidiana. De tal forma que se exploran las formas en la que las y los participantes han construido procesos de apropiación cotidiana.

En específico, se identifican dos procesos importantes, el primero, representa la resignificación de Carpio como escenario comunitario; y, el segundo, consiste en la resignificación de sí mismos y mismas como personas jóvenes, artistas y habitantes de dicha comunidad. Tal como se ha abordado a lo largo de este estudio, existe una importante y particular conexión entre la experiencia artística autogestionada y la vida comunitaria de estas personas jóvenes participantes.

8.1. Resignificación del espacio comunitario

Este apartado corresponde a posicionar cómo la experiencia artística ha producido importantes ejercicios de resignificación de Carpio como lugar de residencia y escenario cotidiano de las personas participantes.

Del mismo modo que ya ha sido abordado, a Carpio se le ha configurado como un espacio simbólico, en donde la sociedad costarricense ha depositado imaginarios despectivos asociados a realidades nacionales que no se desean reconocer como propias (Sandoval et al., 2016). Así, se suele afirmar que en La Carpio es donde se ubica la delincuencia, la pobreza y la violencia. Además, se asocian estos hechos a que, erróneamente, se considera que allí viven únicamente personas migrantes nicaragüenses. Sin embargo, como se ha buscado posicionar en esta investigación, a lo interno de la comunidad se ha buscado construir otros significantes más allá de los mencionados.

A lo largo de este estudio, se ha pretendido visibilizar cómo los estereotipos y generalizaciones han impactado significativamente la experiencia de vida, material y subjetiva, de las personas participantes. Esto en razón de que sistemáticamente se han enfrentado a hechos de discriminación y estigmatización al nombrar su lugar de residencia. Aunado a lo anterior, las personas jóvenes son quienes reciben un doble señalamiento, ya que se asume que, por su condición etaria y su lugar de residencia, la violencia y la criminalidad les son atribuciones propias y naturales.

Bajo tal panorama, un hallazgo significativo del estudio, es la identificación de cómo las y los jóvenes artistas de Carpio, han logrado dotar de nuevos significados y sentidos al lugar donde ha transcurrido su niñez, adolescencia y juventud.

En este sentido, se registran tres acciones primordiales; en primer lugar, se identifican las situaciones en las que las prácticas artísticas buscan incidir y abordar las problemáticas comunitarias; en segundo lugar, se encuentran las experiencias de construcción de una nueva mirada personal sobre el entorno local y; en tercer lugar, están las acciones intencionadas a colocar nuevos y diferentes imaginarios sociales sobre Carpio en el contexto nacional costarricense.

8.1.1. Arte desde Carpio y para Carpio

La totalidad de las experiencias artísticas exploradas para esta investigación han demostrado que uno de sus mayores intereses es incidir, de alguna manera, en las múltiples problemáticas allí presentes. Así, desde capítulos anteriores, se abordó cómo las iniciativas comunitarias de Aprende a Jugar, Carpio Rap, Empoderándonos de las Esquinas, FEJUCA y el censo de Herencias Culturales Carpio, han sido ejemplos significativos de las intenciones de las juventudes carpianas de abordar y transformar las realidades complejas entre las que han crecido.

Es por ello que es posible establecer que, una de las principales características de la práctica artística en Carpio, consiste en las múltiples voluntades articuladas para mejorar el entorno local y así construir nuevas formas de comprenderse a sí mismos y mismas y a la propia localidad. Esto se evidencia concretamente en que una de las principales motivaciones mencionadas sobre el por qué las personas participantes realizan prácticas artísticas, está asociada a un deseo de generación de impactos positivos en su comunidad.

Así, un importante hallazgo en este sentido, consiste en el reconocimiento de cómo la mayoría de las personas entrevistadas participan o han participado de procesos de enseñanza artística hacia otras personas de la comunidad. Por ejemplo, múltiples participantes de la banda Agua e' Pipa refieren ser profesores de la escuela de música de SIFAIS; así como también, el crew de breakdance Amy Machine, expone que en años anteriores impartieron clases de baile en la misma institución. Otros participantes como Carlos y Leo, comentan que, desde espacios

informales como lo son sus casas o la misma calle, han apoyado a personas que desean aprender a rapear o a bailar breakdance. Al respecto comentan los participantes:

“Diay, ahí fue donde yo aprendí, en cierto punto, a tocar sax [SIFAIS]. Después de eso yo me di cuenta que no había profesores, llegaba un profesor y se iba, entonces yo dije ‘por qué no devolverle a la comunidad lo que me dieron en algún momento, si hay tantos niños, tantos adultos, tantos jóvenes que quieren aprender, por qué negarles si a mí nadie me lo negó’.” (Martín)

“Entonces sí, el arte pienso que salva vidas, sinceramente. Entonces, ahora yo quiero transmitirles eso a los niños que ellos aprendan un arte y que no se desvíen. Yo siempre que doy clases, no doy clases solo de baile, sino que el baile es como un disfraz y yo les digo que no al bullying, que sigan estudiando, que hasta que sean universitarios y todo eso.” (Jose)

En las citas se identifican algunos razonamientos que se esconden detrás de acciones como el dedicar tiempo y esfuerzos a enseñar a otras personas a bailar o a tocar un instrumento musical. Para Martín, hay un deseo de retribuir aquello que él tuvo y que vivió de forma conflictiva debido a la inconstancia del profesorado en la escuela de música de SIFAIS. Para él ha sido importante que jóvenes, quienes actualmente están en dicha escuela, cuenten con mejores condiciones de aprendizaje de las que él tuvo.

Para Jose, quien también trabajó como profesor voluntario de SIFAIS, el enseñar breakdance a niños y niñas fue una oportunidad para hablarles de temas importantes de la realidad social de Carpio; esto desde su experiencia personal y desde la reflexión de su propia historia de vida vinculada a experiencias en pandillas y conflictos violentos.

Por otra parte, otro hallazgo en esta línea, consiste en identificar cómo muchos de los espacios de escenificación se han desplegado en la misma comunidad. Esto se debe, por una parte, a que las y los jóvenes han autogestionado sus propias actividades de presentación, cómo ha sucedido con el FEJUCA, el Carpio Rap y el Empoderémonos de las Esquinas; pero también, porque hay una anuencia por parte de las agrupaciones de apoyar las diversas iniciativas organizadas por otros actores sociales comunitarios.

Así es cómo las y los sujetos informantes, en sus diversas agrupaciones, han brindado apoyos a múltiples actividades locales que se proponían acciones como activar espacios en la

comunidad, recaudar fondos, o bien, propiciar espacios de acceso libre a lo artísticos y lo cultural. Las siguientes citas son un ejemplo de lo anterior:

“Yo me pongo a ver los shows y veo la gente y pienso ‘mirá, lo están disfrutando’. Es esa satisfacción de que por lo menos le alegramos el día a ellos, que no sabemos con qué venían de la casa o, a veces, hay chiquillos que es la única forma de distraerse o que están sufriendo abuso en la casa y es el único momento donde se sienten queridos o con atención.” (Diana)

“Las presentaciones que no nos pagan es porque son buenas causas, como la pasada del comedor infantil [de Carpio]. Entonces yo con todo el gusto, más que es para mi barrio, de una vez le digo al crew y yo sé que ellos también. Se siente uno muy lleno de poder colaborar, me siento bastante bien de apoyar a mi comunidad por medio del baile.” (Jose)

La primera cita es una reflexión de Diana sobre su labor como gestora cultural comunitaria. Al respecto, es interesante cómo el sentimiento de satisfacción mencionado, está asociado directamente al reconocimiento de ciertas situaciones problemáticas que suceden en la comunidad, producto de la profunda desigualdad que envuelve el entorno. Así, para ella, el hecho de llevar a cabo una actividad cultural comunitaria y de ver los resultados de disfrute y participación de las personas, deriva en una sensación gratificante propia del conocimiento, de primera mano, de las complejas realidades e historias que allí convergen.

En tal sentido, actividades de este tipo adquieren otra lógica en dicho marco contextual, ya que no solo representan espacios de entretenimiento, sino que se constituyen como oportunidades de acceso a experiencias negadas, de conocimiento de nuevas formas de expresión y creación, así como de articulación de nuevos tejidos sociales y barriales.

Aunado a lo anterior, la segunda cita refleja la posición del participante sobre el donar su trabajo artístico en las acciones colectivas y organizativas de la comunidad. En este caso, no solo se visualiza la anuencia de participación, sino que también el sentimiento que emana de colaborar con las iniciativas barriales, lo que se menciona en términos de sentirse “lleno” o “bien”. Dicho comentario no deja de estar vinculado al reconocimiento de las necesidades locales, ya que se conoce que las actividades de recaudación de fondos han resultado históricamente necesarias para llevar a cabo mejoras en la comunidad, esto ante una institucionalidad que muchas veces no ha respondido a sus necesidades.

Pues bien, los párrafos anteriores ejemplifican otra forma en la que se enlazan, intrínsecamente, las experiencias artísticas con la cotidianidad experimentada en Carpio. Prevalece en las y los jóvenes un sentimiento de privilegio ante el acceso a experiencias artísticas, ya que se reconoce que la gran mayoría de personas que allí residen, no han tenido acceso a este tipo de oportunidades.

Es por lo anterior que, las y los participantes mencionan que han buscado, constantemente, formas de retornar, o bien, de hacer presente en la comunidad las oportunidades artísticas a las que han tenido acceso. Esto se ha dado por medio de compartir conocimientos, de generar actividades socioculturales de escenificación, o bien, de participar anualmente en las actividades organizadas por la comunidad y para la comunidad.

8.1.2. La construcción de una nueva mirada interna de la comunidad

En relación a lo anteriormente planteado, se presenta uno de los principales hallazgos de esta investigación, que consiste en que el desarrollo de prácticas, agrupaciones e iniciativas artísticas en Carpio, ha constituido un espacio fundamental para el cuestionamiento de las nociones estigmatizantes construidas socialmente sobre dicha localidad urbana.

Gran parte de las y los participantes han afirmado que a lo largo de su vida asumieron como verdades absolutas los imaginarios asociados a La Carpio; expuestos, principalmente, en los medios de comunicación. En razón de ello, se presentan situaciones como el ya mencionado sentimiento de vergüenza al nombrar su lugar de residencia, así como también, el hecho de que algunos jóvenes efectivamente asumieron identidades juveniles desde la violencia y delictividad.

Este complejo panorama, es el escenario en donde se ha desarrollado la juventud de las personas participantes. Tal como ya ha sido expuesto, esta amalgama de situaciones ha generado importantes conflictos en las personas residentes, debido a las contradicciones de lo que se dice en la prensa nacional y lo que se vivencia en la cotidianidad. Esta situación es narrada de la siguiente forma por parte de los participantes:

“Diay, antes yo llegaba a aceptar lo que se decía en las noticias, ya después las personas me hicieron ver que lo que se decía en las noticias no era como muy real acá, como que eso me fue abriendo los ojos y empecé a ver que aquí no todo es delincuencia o balacera aquí,

balacera allá, o que las noticias a cada rato dicen algo malo y ponen una foto de Carpio. Ya después uno fue comprendiendo que aquí hay de todo. Yo digo que también es un arte las señoras que están haciendo sus tortillas, el señor zapatero, los que hacen trajes, siento que aquí hay demasiadas personas con demasiados talentos, solo que no han sabido explotarlos al máximo. Y eso fue lo que más empecé a comprender, que aquí no todos son delincuentes, no todos andan en cosas malas, sino que siempre están buscando la manera de llevar su poquito de comida a su casa, de sacar sus hijos adelante, llevar a sus hijos a la escuela.” (Martín)

“Bueno [la percepción de Carpio] cambió muchísimo la verdad, porque antes yo decía ‘salgo de aquí a tal hora y me matan’, por lo que yo tenía escuchado, nunca ni siquiera porque yo lo haya visto, y cuando me empecé a desenvolver y a conocer personas, a trabajar con talleres y todo eso (...) cambió un montón la perspectiva, porque dije yo ‘mae, Carpio no es malo o no es un lugar así super terrorista como dicen las noticias’, es un lugar muy chuzo.” (Carlos)

“Entonces eso es como, diay, aceptar uno de dónde viene, porque es un conflicto muy fuerte como el creerse que aquí es tal o peor, porque eso uno se lo mete en la cabeza y es como ‘mae aquí sí es feo’ y no, eso ocurre en todo lado.” (Elías)

Como se puede observar, las citas revelan el impacto de la influencia mediática en la percepción subjetiva sobre la comunidad de las propias personas habitantes de Carpio. Esto a pesar de que dicha imagen no sea representativa de la totalidad de acontecimientos que allí se llevan a cabo. Tal y como lo plantea la cita de Martín “aquí hay de todo”.

Es decir, en Carpio ciertamente han sucedido situaciones violentas y conflictivas que han marcado la vida de las y los participantes; sin embargo, distinto a la forma en la que se presenta en los medios de comunicación, dichos eventos tienen un carácter más extraordinario que ordinario. Además, pareciera que, en los últimos años, estos conflictos se han reducido significativamente. De esta manera, a pesar de no ser un reflejo certero de todo lo que representa vivir en Carpio, la imagen mediática ha llegado a pesar profundamente en la percepción de las y los habitantes sobre el lugar.

A pesar de que las citas exponen con claridad esta situación, al mismo tiempo, la segunda cita, incorpora un hecho distintivo. El fragmento expone cómo el trabajo artístico, al configurarse en estrecha relación con el acontecer comunitario, ha posibilitado la confrontación de aquellas percepciones estigmatizantes de la localidad. En otras palabras, el trabajo artístico en Carpio ha

producido un conocimiento más profundo y amplio de la comunidad, de sus habitantes, de sus realidades y sus problemáticas.

En torno a esto, se registran dos procesos fundamentales que posibilitan una resignificación comunitaria. Por una parte, se encuentra el hecho de conocer a nuevas personas, gracias al trabajo artístico, con las cuales se establecen vínculos y relaciones cercanas a partir del hecho tener intereses en común. Por otra parte, asociado a lo anterior, se ubica la particularidad del transitar por distintas microlocalidades de la comunidad, anteriormente desconocidas, sobre las cuales se posibilita construir otros imaginarios.

Ciertamente, se ha logrado identificar en el estudio, que la misma comunidad tiene ciertos espacios que se consideran más peligrosos y empobrecidos que otros; así, se puede nombrar el caso de la zona conocida como “Las Gradadas” o “La Cueva del Sapo”. Sobre estos lugares, la comunidad ha reproducido lógicas estigmatizantes, similares de las que La Carpio es objeto.

En este sentido, lo que sucede es que, en medio de lo que implican las actividades artísticas, al caminar, conocer y vivir desde la experiencia personal distintas situaciones en dichos espacios, las y los jóvenes han logrado corroborar que tales lugares no son exactamente lo que se dice de ellos, en otros términos, se produce una resignificación del espacio.

Ambas situaciones lo que generan es la confrontación con las ideas arraigadas desde el imaginario mediático, para matizar y comprender la complejidad de las situaciones que se presentan en Carpio. De esta manera, muchos de las y los participantes han llegado a reflexionar y cuestionar las percepciones impuestas a sobre la comunidad, generando nuevos significados y apreciaciones. Para profundizar en los procesos de resignificación mencionados, se encuentran las presentes narraciones:

“Ahora si tengo mucho que perder porque estoy haciendo algo importante por ellos y para ellos y por nosotros, porque ya es una forma de cambiar la mentalidad de un pueblo que ha estado oprimido por críticas desde hace mucho tiempo, por noticias de drogas, asaltos, bombas o lo que sea. Entonces, antes no pero ahora si tengo mucho que perder, porque el arte para mí fue la forma de conectarme con otras personas, una forma de socializar, de conocer, de explorar.” (Carlos)

“Entonces cuando yo empecé a hacer las actividades artísticas, que talleres y cosas como esas, yo decía ‘Sí, Carpio tiene sus cosas malas, pero también tiene sus cosas buenas y a mí me gusta vivir aquí, ¿por qué voy a decir que soy de otro lado solo para que la gente esté cómoda conmigo?’ (...) Entonces, poco a poco, por medio del Técnico y por medio de las actividades que hacía yo me fui encariñando.” (Diana)

“Aquí en Carpio lo que es la música lo lleva a uno a conocer lugares, a tocar acá o tocar por allá, a pasar por lugares. Así uno se da cuenta de lo que pasa, para mí es bastante bueno. Cuando uno pasa por ciertos lugares que tal vez la gente los tacha como malos uno puede conocer a los miembros del grupo que viven en lugares así y uno va conociendo más como es la gente.” (Alexis)

Con dichas citas se explicita con mayor claridad las vinculaciones entre los procesos de desarrollo artístico y la reflexión sobre las realidades e imaginarios comunitarios. Ciertamente, no se trata de una condición mágica de la práctica artística, sino más bien del contacto social y del encuentro con otros y otras, el cual permite profundizar el conocimiento sobre la realidad comunal.

En este sentido, la generación de actividades tales como festivales y talleres artísticos, han generado importantes espacios de conexión y encuentro, así como también, de exploración de nuevos lugares en la comunidad. Con esto se ha posibilitado repensar el entorno, conocer otras realidades que convergen en el mismo barrio y hacer amistades que generan afectos entre personas y con la misma localidad.

Así mismo, las citas demuestran un cuestionamiento crítico sobre el accionar de los medios de comunicación y el manejo de informaciones relativas a La Carpio. Esto se articula de tal forma que, para Carlos, Carpio representa un pueblo oprimido históricamente por la influencia mediática. Lo anterior resulta particularmente interesante, ya que ha sido revelador para este estudio las constantes respuestas de las y los participantes sobre los medios de comunicación como un actor social considerado adversario de la comunidad.

Otro elemento importante asociado con la construcción de nuevas miradas reflexivas de la comunidad, es que una vez que se asume el proceso personal de resignificación local, las y los jóvenes buscan formas de plasmar dichas compresiones en el escenario público comunitario. Esto se realiza en función de que más personas puedan incorporar y compartir este sentimiento.

De tal manera, se corrobora que no basta con que ellos, ellas y sus amistades reconozcan en Carpio una serie de potencialidades, talentos y características positivas; sino que, además, resulta fundamental colocar en el escenario público local estas nuevas miradas, cuestionadoras de lo que históricamente se ha asumido como verdad. De lo que se trata esto, es de posicionar que Carpio es mucho más de lo que desde el exterior se ha planteado.

Dicho proceso pasa por el reconocimiento de los talentos, esfuerzos, historias y habilidades de las personas que allí residen. Así como también, por el reconocer la complejidad de situaciones que se han afrontado a lo largo de su historia como localidad josefina. Al respecto se menciona que:

“Yo creo que fue más que todo buscar la manera de ayudar a los demás [por lo que se hizo profesor de música de SIFAIS], para que vean que tienen oportunidades, que tienen talentos y mucho que dar y no quedarse estancados siempre en lo que digan las noticias, en lo que piensan los demás de ellos.” (Martín)

“Los festivales y eventos lo hago porque quiero demostrar que aquí hay otras cosas, que no todo es delincuencia. No es una vara mía, sino que es una vara más comunitaria de demostrar que aquí hay capacidad, aquí hay talento, aquí hay cultura, aquí hay juventud, que hay gente muy inteligente, gente que ha ganado becas grandísimas, que ha salido del país a ganar medallas de oro en deportes, como en karate. Esas varas que no vemos yo las quiero sacar y por eso lo hago.” (Elías)

Según estas citas, a nivel interno de la comunidad, se ha dificultado el reconocimiento de los talentos locales, ante la preponderancia de los acontecimientos y perspectivas negativas. Así, los eventos, iniciativas y festivales resultan especialmente significativos ya que son una forma de colocar una perspectiva más humana, más real y menos estigmatizada de la comunidad. De esta forma, se plantea, mediante acciones artísticas, que Carpio es mucho más que criminalidad, es talento, sueños y alegrías.

A partir de lo anterior, es posible afirmar que estos y estas jóvenes ejecutan una gran labor comunitaria en una doble vía; por una parte, asumen la tarea de demostrarle y recordarle a la propia comunidad sus habilidades, potencialidades y capacidades; así como también, al salir de la localidad, confrontan las lógicas peyorativas asociadas a La Carpio, al proponer nuevos y distintos imaginarios. Sobre este elemento se concentra el siguiente subapartado.

8.1.3. Posicionar en la realidad nacional otros imaginarios sobre Carpio

Múltiples han sido las experiencias mediante las cuales la población juvenil de Carpio, dedicada a labores artísticas, ha representado a la comunidad fuera de sus límites territoriales. Cuando se mencionan dichas experiencias se logra identificar que, en la generalidad, han resultado significativas para las y los jóvenes, ya que con énfasis refieren que mediante dichas experiencias han contribuido a colocar otros imaginarios sobre Carpio en el contexto nacional.

Dentro de estas experiencias se pueden mencionar presentaciones de baile de Army Machine, Conciertos de Agua e' Pipa e intervenciones en el espacio público de Aprende a Jugar, desarrolladas en espacios como la Universidad de Costa Rica y otras instituciones públicas. En esta línea, es particular el caso del crew de breakdance Army Machine, quienes se han presentado en programas televisivos nacionales como Informe 11. De igual forma, el colectivo Aprende a Jugar ha participado en dos ocasiones de eventos internacionales.

Al respecto, es interesante cómo el lugar de residencia siempre llega a ser significativo a la hora de presentarse en espacios externos a Carpio. De cierta forma, las y los jóvenes asumen la responsabilidad no solo de cumplir con la presentación, sino que además de representar afirmativamente a Carpio. Esto se realiza en búsqueda de transformar la imagen estereotipada que tanto les ha afectado y dolido a lo largo de su vida. Al respecto, mencionan las y los participantes:

“De hecho siempre es ‘Carpio aquí, Carpio allá, ahí matan, ahí hay delincuencia, ahí roban, ahí hay de todo’, pero nunca dicen ahí hay artistas buenos, entonces nosotros salimos a relucir eso, la otra parte de Carpio y sé que el arte cambia mucho (...) Entonces ¿qué nos han dicho? La gente se queda impresionada de ‘wow, nunca pensamos que en Carpio ...’.” (Jose)

“Se siente muy bien porque pienso que he ayudado a cambiar un poco la perspectiva, bueno un poco no en realidad bastante, la perspectiva que se tiene de Carpio. Entonces, yo siento como un orgullo de decir que somos de La Carpio, digamos, que somos una banda de Carpio, entonces ya todo el mundo, por decir así, dicen ‘¡oh, mirá, son de La Carpio! No nos van a asaltar’ [risas].” (Jorge)

“A Carpio, para mí, yo lo saco adelante poco a poco; en cada lugar a donde voy y digo que toco música y digo donde yo vivo, de donde yo soy, donde yo nací, que es un lugar de pobreza y eso me gusta.” (Lucy)

Expresiones como “salir a relucir la otra parte de Carpio”, “ayudar a cambiar la perspectiva” y “sacar adelante poco a poco”, revelan el compromiso y el significado que tiene para estas personas, no solo el realizar prácticas artísticas en un contexto adverso y empobrecido, sino que también lo potente y político que se torna el salir de la comunidad a realizar presentaciones.

De esta forma, los espacios de escenificación artística situados fuera de los límites territoriales de Carpio, se configuran como una posibilidad que trasciende el acto de expresar y presentar un trabajo; adquiere, además, un carácter político y retador de los imaginarios sociales, al exponer otras realidades presentes en la comunidad, las cuales quedan invisibilizadas y anuladas ante las sobrerrepresentaciones negativas atribuidas a la zona, criminalizadoras de la pobreza, de la juventud y de la migración.

En esta misma línea, no solo las presentaciones conllevan a espacios de confrontación de percepciones sobre Carpio; sino que también, las producciones artísticas buscan contribuir a esta labor. En este sentido, las canciones, los montajes y los murales exponen distintos imaginarios, al mismo tiempo que critican y cuestionan la discriminación sistemática de la cual ha sido objeto. Ejemplos de ello se presentan en las siguientes citas:

“En la música si es donde más se ve, por ejemplo, Transformer que hizo la canción de ‘Soy de La Carpio’ o el grupo de Agua e’ Pipa que siempre intentamos dar un mensaje distinto de cambio para que la gente vea lo que está pasando y que siempre nos quieren tapar.” (Martín)

“Fuimos haciendo murales, estuvimos haciendo que cambiara la perspectiva de Carpio que no es un lugar peligroso ni nada de eso, sino que hay talento, hay jóvenes que también tienen talento pero lo que les falta es apoyo.” (Carlos)

La canción a la que se hace referencia en la primera cita, corresponde a un tema elaborado por un rapero reconocido en el barrio, quien se hace llamar “Transformer”. Este la compuso la canción y la subió a la plataforma digital de YouTube, en donde tiene más de 285 000 vistas y más de 600 comentarios, que combinan expresiones de apoyo, admiración, ridiculización, xenofobia y desprecio.

Lo importante de esta canción es que plantea una crítica directa a la sociedad costarricense y su tratamiento hacia Carpio. En sus frases del coro menciona “*Soy de La Carpio y qué, la gente*

me discrimina y no sé por qué, quiero que lo analices soy de este planeta, soy humano también.”. Es decir, cuestiona la forma en la que la sociedad costarricense se ha relacionado con la comunidad, discriminando y deshumanizando a su población, según las palabras del autor.

El video, además, muestra imágenes de situaciones cotidianas de la comunidad, personas trabajando, haciendo tortillas, así como también, se presenta a dos boxeadores importantes del barrio con sus respectivas medallas. El mensaje en esta canción es el mismo que el de las y los participantes del estudio, es la solicitud de reflexión y de accionamiento de una mirada más humanizante hacia la comunidad y su población.

La segunda cita habla sobre los murales elaborados a lo interno de la comunidad y en zonas cercanas a su única entrada. Dichos murales, tal como lo menciona el participante, buscan abordar temáticas como la paz, la naturaleza y la solidaridad. Elementos que distan de las adjetivaciones de violencia y criminalidad socialmente asignadas.

Como se puede observar, existe una tendencia general en cuanto al quehacer artístico en Carpio. Un objetivo más amplio que el simple disfrute y la producción estética. Se trata de muchos esfuerzos conjuntos para lograr nombrarse, definirse e identificarse desde sus propios términos, de reconocerse como personas, con talentos y habilidades, no solo como estereotipos de imaginarios y determinaciones impuestas.

8.2. Resignificación como personas jóvenes de Carpio

Ciertamente, existe una relación entre la resignificación del espacio comunitario y la resignificación individual y personal de las y los sujetos participantes. Así, de la mano de los cuestionamientos sobre los sentidos y significados que se le atribuyen a la localidad, las y los jóvenes han cuestionado las características que socialmente se le ha colocado a la población juvenil de Carpio.

De este modo, lo que se identifica en este apartado, son las formas en las que las y los jóvenes, mediante la práctica artística, han edificado para nombrarse en sus propios términos y así construir identidades que surjan desde sus intereses y pasiones, y no desde estereotipos de carga adultocéntrica.

Como ya ha sido mencionado en capítulos anteriores, se ha asumido que la población juvenil de Carpio tiene vínculos directos con la criminalidad y la violencia. De esta manera, se ha asumido que las personas jóvenes participan de pandillas, lo cual se toma como sinónimo estricto de delincuencia.

Pues bien, contrario a lo anterior, las formas de vivencia de lo juvenil en Carpio son mucho más diversas y complejas que la adscripción a una pandilla. En este sentido, las prácticas artísticas se configuran como una posibilidad más para experimentar este periodo de vida, así como también, para conformar distintas comprensiones sobre sí mismos y mismas como personas, como jóvenes, como mujeres y habitantes de una localidad con marcas de desigualdad y exclusión.

En este apartado se proponen dos elementos claves que evidencian las formas en las que ha sido posible una resignificación personal de las personas participantes del estudio, proceso mediante el cual se ha contribuido a ejercicios de apropiación cotidiana. Como tal, un primer momento corresponde la identificación de las diversas condiciones que han apoyado dicho proceso de resignificación y, en un segundo momento, se presentan las reflexiones gestadas en cuanto a sí mismos y mismas como jóvenes habitantes de Carpio.

8.2.1. Condiciones que posibilitan la resignificación juvenil

A continuación, se presentan las principales condiciones identificadas que han incidido en los procesos de resignificación personal de las y los jóvenes participantes del estudio. Dichas condiciones incluyen aspectos como las experiencias a las que se tuvo acceso a partir de la participación en prácticas artísticas, la exploración y descubrimiento de habilidades individuales, la transformación en la percepción comunitaria hacia ellos y ellas y el impacto del trabajo colectivo.

8.2.1.1 Apertura de nuevas posibilidades y experiencias

La vida cotidiana de las personas participantes ha tomado nuevas direcciones a partir de la experiencia de participar de actividades artísticas. Así, desde los ensayos, reuniones, preparativos, presentaciones y festejos, han surgido nuevas opciones de acciones a realizar durante el transcurso de los días. En consecuencia, un importante hallazgo investigativo consiste en las valoraciones que las personas participantes hacen de su vida previo y posterior a la práctica de una expresión artística.

En específico, se evalúa el antes desde la apatía y el aburrimiento, refiriendo que no contaban con muchas actividades por realizar y que, en ocasiones, no se sentían bien consigo mismos o mismas. Ejemplo de lo anterior son las siguientes citas:

“Cuando tenía como 19 o 20, diay, yo no estudiaba ni hacía nada, era una nini, entonces empecé a llevar el curso [TASC].” (Diana)

“Antes de la música no hacía nada (...) ahora hago música y más música y estudiar. Después de la música he aprendido más cosas, como fue la magia, parkour y patinar.” (Alexis)

“Antes de la música, pues, nada, hacía tonto. Tal vez lo que hacía antes era como andar en patineta o andar en bicicleta, cosas así.” (Jorge)

“Diay nada, antes era como venir a la casa, ver tele y jugar *play*, pasaba muy molesto, por todo me enojaba. Yo creo que antes no era muy productivo, pasaba muy triste, me iba a llorar sin que nadie me viera, pasaba súper enojado o simplemente no quería salir.” (Martín)

Como se puede observar, es una tendencia considerar a las situaciones de vida anteriores a la experiencia artística desde la “nada”. Esto a pesar de que, ciertamente, algunos reconocen haber realizado otras actividades recreativas. En casos como el de Diana, se reconoce que a partir del involucramiento en lo que fue el TASC, se decidió y se contó con las posibilidades para insertarse en el sistema educativo y en el mercado laboral.

Sin embargo, resulta importante destacar el caso particular que se menciona en la cita de Martín, donde él expone haberse sentido constantemente triste y enojado previo a su iniciación en la música. En otras ocasiones, el mismo participante ha mencionado que su vida cambió significativamente no solo al involucrarse en la música y demás actividades artísticas, sino gracias a las amistades que allí encontró.

Ahora bien, más allá de las actividades que se tornan cotidianas cuando se opta por una práctica artística, han surgido, de la mano de lo anterior, ciertas experiencias particulares que se tornan especialmente significativas para las y los participantes. Un ejemplo de ello es que muchos de las y los jóvenes en diferentes espacios formales, informales, comunitarios y extracomunitarios, han ejercido como profesores de los conocimientos artísticos que poseen.

Además de los casos ya mencionados en el apartado anterior, se encuentra la experiencia de la participante Lucy, quien es trompetista en la escuela de música de SIFAIS y en la banda Agua

e' Pipa. Ella, quien aún asiste al colegio, ha conformado para la banda institucional un grupo de instrumentos de viento integrado solamente por mujeres, donde ella es la profesora que enseña a tocar el instrumento a sus compañeras. Al respecto comenta:

“En la banda del colegio con el profesor estuve hablando de que quería meter vientos y él también (...). Siempre he soñado con meterme en una banda donde solo suenen vientos y que solo sean de mujeres. Entonces les enseñé a chicas de otros grados que no sabían tocar la trompeta y que ya, actualmente, la dominan de pies a cabeza.” (Lucy)

Otra experiencia relevante asociada a la práctica artística consiste, como se mencionó en capítulos anteriores, en las opciones laborales (esporádicas y poco formales) surgidas a partir de las destrezas creativas. Así, agrupaciones como Army Machine, Agua e' Pipa y Aprende a Jugar, han recibido alguna remuneración económica por las actividades artísticas que realizan.

En esta línea, nuevamente es representativo el caso particular de Diana, quien previamente se consideraba como “nini” y que, después de su capacitación en gestión cultural, se ha convertido en una importante líder comunitaria productora de numerosas actividades socioculturales, tanto en el espacio local como en otras localidades. Sobre su experiencia relata:

“He hecho cosas afuera, fui profesora del Técnico en Animación Sociocultural de la León XIII. También estuve haciendo actividades en Belén en la Casa de Cultura, como práctica profesional del Técnico.” (Diana)

En resumen, a partir de lo anterior se visibiliza cómo las prácticas artísticas han posibilitado la apertura a distintas y nuevas experiencias para las personas participantes. Mediante estas y los retos que han representado, las y los jóvenes se han encontrado con reflexiones y sentimientos que inciden en los procesos de resignificación personal y juvenil, al demostrarse a sí mismos y mismas que son capaces y hábiles para desarrollar diversas acciones. Esto se sintetiza en la siguiente cita del participante Jose:

“He conocido a mucha gente importante, lugares, gente nueva y la experiencia de ganarse unos aplausos es increíble, la verdad.” (Jose)

8.2.1.2. La exploración de habilidades

En cercana relación con lo anterior, las nuevas vivencias y circunstancias experimentadas, enfrentan a las y los jóvenes ante sus destrezas y capacidades. En este sentido, la práctica artística

ha sido un espacio fundamental para la exploración de sus cuerpos, habilidades, afinidades y emociones. Lo anterior no se da solamente desde el campo artístico, sino que engloba a diversos campos de la vida social e incide significativamente en el desarrollo cotidiano.

En cuanto a esto, es interesante cómo algunos jóvenes refieren sentirse más maduros y responsables, a partir de su participación en lo artístico. Ciertamente, esto tiene relación con el propio proceso de crecimiento de las y los participantes, ya que muchos de ellos y ellas comenzaron su práctica en la etapa adolescente y han crecido conforme a sus actividades artísticas. No obstante, también es cierto que la práctica artística no es una actividad sencilla ni gratuita, implica, en muchos casos, disciplina, responsabilidad y esfuerzo. Al respecto, algunos participantes mencionan:

“No me considero una persona muy madura, pero si [la música] me ha llevado a madurar en ciertos aspectos muy grandes. Antes era muy irresponsable, ahora hasta me siento todo adulto (...) ahora me siento más responsable en la forma de actuar, antes hacía puras tonteras, ahora ya pienso más lo que vaya a pasar, de qué forma vaya a afectar a los demás y cómo me voy a afectar a mí mismo. Entonces siento que en eso también me ha ayudado un montón, en madurar mentalmente un poco y sentimentalmente un montón.” (Martín)

“La música ha sido uno de los apoyos de todo, si me pongo a verme lo que yo era hace como tres o cuatro años es un gran cambio, totalmente diferente, porque yo era muy burlista, en este lapso he madurado mi forma de pensar en muchos temas en los cuales no me interesaba, antes hablaba muy estúpido, he conocido mucho.” (Alexis)

Es interesante, además, cómo en la primer cita se habla no solo de responsabilidad, sino que también, sobre crecimiento emocional. Este aspecto ya ha sido previamente mencionado, debido a que han sido constantes las referencias que consideran a la práctica artística como un recurso importante para el manejo emocional. Así mismo, es valiosa la frase de Alexis en la que establece a la música como un apoyo más en su vida, así como un espacio de reflexión sobre ciertas temáticas de su interés.

Por otra parte, para otro grupo de participantes, por medio de la experiencia artística han alcanzado a desarrollar ciertos niveles de confianza, con los cuales han podido abordar condiciones de timidez y temores asociados al desenvolvimiento en conjuntos sociales. Ejemplo de ello, es el caso de Jose y Julián quienes comentan al respecto:

“A mí, vea qué increíble, hasta en eso me ha ayudado el baile, yo antes era súper penoso, tímido. Dios guarde a mí me pusieran a hablar en público, le tenía pánico. Pero vea, me tuve que acostumbrar a bailar en público, ahora tengo facilidad para expresarme en público, ahora hasta si es posible un micrófono agarro y hablo, antes Dios guarde.” (Jose)

“Al principio me daba pena, era que Jose me decía ‘bailá, bailá’. Yo no bailaba antes, digamos, yo no podía bailar, cuando salía solo hacía el truco y me salía. Entonces Jose me decía ‘tenés que bailar mae, tenés que bailar’ y es que si me daba vergüenza y ya poco a poco es que voy agarrando la vara. Es que ¿por qué no huevón? si uno está haciendo algo que le gusta, es un arte.” (Julián)

“A nivel personal sí, ¿cómo me explico? me ha ayudado a ser más social la verdad, porque antes era muy recogido, muy aparte. Entonces ahora sí, he sido más social, ya soy como más expresivo.” (Jorge)

“La música me ha enseñado mucho, a hablar y a expresarme; digamos que la estoy pasando mal emocionalmente y voy y escribo una canción, aunque nunca la enseñe, luego la leo y digo como ‘¡Uy mae! yo pase por eso’. Entonces cuando tengo conflictos con personas he podido solucionarlos.” (Andrés)

En las citas anteriores se registran menciones en cuanto a una mayor apertura expresiva y social, ya que los participantes reconocen en su proceso avances en cuanto a su capacidad de sociabilidad, así como también, en cuanto a la expresión de sentimientos y pensamientos. En cuanto a esto, es importante reconocer la mención de Andrés sobre cómo el manejo de sus emociones a partir de los recursos de la expresión musical, le han posibilitado adquirir otras herramientas para la resolución de conflictos. En este sentido, pareciera que la música constituye una pausa reflexiva ante situaciones que le disgustan y que ameritan una reacción.

Igualmente, es posible reconocer que no se trata solamente de aspectos asociados a la timidez y el desenvolvimiento social; sino, además, como en el caso de la cita de Julián, se posibilita la ruptura de miedos con los cuales se trasciende, en cierta medida, roles e imposiciones de género. Ejemplo de ello es cómo el participante comenta que en cuanto al breakdance él se limitaba a solamente realizar trucos, los cuales son sinónimo de fuerza y destreza, es decir, de lo considerado masculino. No obstante, se sentía avergonzado de la acción de bailar, es decir, de seguir pasos coreografiados en conjunto con sus compañeros, acción que con mayor facilidad se asocia lo femenino. Sin embargo, según comenta, el tiempo, el apoyo de sus compañeros y el

disfrute de la actividad, han ayudado a romper, en esta particular situación, algunos patrones rígidos de lo masculino.

Sobre lo mencionado, se puede inferir que la práctica de actividades artísticas, constituyen procesos personales y subjetivos de autoconocimiento, de desarrollo y reconocimiento de habilidades y capacidades individuales. Con ello las y los jóvenes construyen y fortalecen sus identidades a partir de lo que son y lo que son capaces de hacer. En razón de lo anterior, la práctica artística representa un encuentro del sujeto consigo mismo y misma, a través de la facultad creativa y expresiva, que influye en las formas de ser, pensar y de posicionarse frente a sí y ante la sociedad.

8.2.1.3. La vivencia de la colectividad

Un fundamental hallazgo de este estudio se constituye en que, para esta experiencia particular, el arte ha sido sinónimo de relaciones, vínculos y afectos. En concreto, las y los participantes han conocido lugares y personas de la propia comunidad con quienes anteriormente no tenían contacto. Mediante ello, han establecido amistades y profundizado en el conocimiento de múltiples realidades allí presentes, las cuales muchas veces han quedado ocultas incluso para la misma comunidad. Es por ello que se puede afirmar que el arte, en este caso, implica conexión, relaciones y colectividad. Al respecto menciona un participante:

“Cuando yo comencé con el arte no conocía a nadie, empecé desde cero, pero ahora con esto ya hay muchas personas que me dicen ‘Ey mirá, tenemos tal proyecto ¿quieres participar?’”. Personalmente ya he tenido mucho crecimiento, he conocido mucha gente talentosa que quiere compartir temas conmigo, que quiere hacer cosas. Yo creo que hacer esto del rap a mí me trajo ventajas y me abrió puertas porque no es solo hacerlo sino conseguir personas que también sientan lo mismo y hacerlo con ellas.” (Carlos)

En este sentido, las juventudes de Carpio han podido organizarse y generar espacios importantes y valiosos para el entorno comunitario. Como se ha podido observar a lo largo de estos hallazgos, han tejido en conjunto sus sueños sobre una nueva realidad comunitaria, con menos problemáticas, violencia y estigmatización.

Así mismo, las agrupaciones artísticas conformadas se presentan como conjuntos de afectos, identidades y pertenencia, en donde se vivencia en colectividad los retos de ser una juventud en condición de pobreza y objeto de constante discriminación. Así como también, en

conjunto, se vivencian y construyen alegrías en el crear, imaginar y compartir de experiencias. Esto es claramente comentado por las y los integrantes de la banda Agua e' Pipa, para quienes la banda es una familia de afectos, apoyo y crecimiento:

“En Agua é Pipa nosotros decimos que somos hermanos, ya ni nos vemos como amigos, somos hermanos. Entonces todo siempre ha sido así como el apoyo entre todos, de una parte del grupo apoyando a los demás, siempre ha sido así, es muy cercano lo que tenemos.” (Martín)

“De hecho hubo un tiempo en donde era como ‘maes hagamos de esto más que un grupo una familia’, entonces siempre que ensayábamos nos acostumbábamos a darnos un abrazo. De hecho, tenemos un ritual, es como el ‘mierda, mierda, mierda’ del teatro, pero hacemos que pasamos energías, decimos unas palabras motivacionales, entonces es como ‘1, 2, 3 pipa, pipa, pipa’ y vamos.” (Andrés)

“Los integrantes de la banda siempre me han ayudado a seguir progresando con lo que es la música y a nivel social. Ellos me han dicho jale a tal lado a tocar, me dicen ‘pero anímese a más’ entonces ellos me han ayudado a crecer mucho.” (Jorge)

En un contexto donde la violencia ha marcado la vida de muchas personas, el recolectar y visibilizar narraciones como las anteriores resulta sumamente significativo. Es una demostración de cómo las juventudes construyen nuevas formas de vincularse y de habitar sus existencias y realidades cotidianas, apostando a la amistad y al cariño como una forma de resistir las dificultades de su entorno.

Además, justamente, ante los complejos hechos situados en marco de las condiciones estructurales que engloban la realidad social de Carpio, la colectividad entre jóvenes ha surgido como una herramienta para afrontar y resistir tales situaciones asociadas a la segregación y desigualdad y pobreza estructural. En relación a ello, un ejemplo importante de reconocer es el apoyo que el crew Army Machine le dio a uno de sus integrantes cuando, lamentablemente, su hermana menor muere a causa de una bala perdida en una balacera en Carpio durante el 2014.

Cuando sucede este hecho, el integrante se encontraba viviendo en Nicaragua y no contaba con el dinero para regresar a Costa Rica con su familia. Así es como, el crew organiza un evento artístico de recaudación de fondos en homenaje a la joven y en torno a la concientización sobre las consecuencias de la violencia. Mediante esta actividad se logra recolectar dinero suficiente para que el compañero viajara de regreso a Costa Rica y pudiera participar de las honras fúnebres de su

hermana, así como para apoyar a la familia en el pago de las mismas. Recordando esta historia se comenta:

“Era hermana de un miembro del crew [quien murió], entonces vine yo y como ya tenía varios contactos, contacté a Visión Mundial, y no la pensaron dos veces. Recogimos como 100 000 entre todos y por medio del baile, vea todo lo que deja el baile, llegó la ayuda y al compa lo mandaron a traer desde Nicaragua y con esa misma plata se ayudaron para los actos del funeral y todo eso. Hicimos el homenaje para que no siguiera la violencia, pusimos la foto de ella en un cartel grandísimo.” (Jose)

Tal como menciona el participante, la convocatoria gestada y movida a través del baile resulta en un acto de solidaridad y empatía ante el sufrimiento del otro, con la sospecha, además, de que, así como le sucedió a esa joven, le pudo haber pasado a cualquier otro que se encontrara en una eventualidad similar. Con ello se revela, además, a un sector de la población agotada ante ese tipo situaciones y que clamaba por detener las situaciones de violencia en la comunidad.

Así la colectividad mediada con la práctica artística, ha construido lazos sociales que favorecen tanto la resignificación personal como comunitaria. En este contexto el uso de la creatividad en forma colectiva, ha posibilitado afrontar problemáticas locales dolorosas, reforzar el “nosotros” comunitario y construir lazos de amistad desde el aprecio, la alegría y la solidaridad. Además, en el marco de una sociedad donde prima el individualismo, acciones como las anteriores retan las lógicas de comprenderse como sujetos aislados, que afrontan sus problemáticas en soledad, e invita a construir formas conjuntas para incidir o apropiarse, de alguna manera, de la realidad cotidiana.

8.2.1.4. La percepción comunitaria sobre la juventud de Carpio

Otro aspecto interesante que ha incidido en que jóvenes de Carpio configuren otros caminos posibles para comprenderse a sí mismos y mismas, son los cambios de la percepción comunitaria ante ellos y ellas una vez que se involucran en actividades artísticas. En cierto sentido, a partir de estas experiencias de vivencia de lo juvenil, la comunidad ha comenzado a construir otras imágenes sobre las juventudes allí presentes.

Resulta una tendencialidad que las y los jóvenes entrevistados identifican un tratamiento distinto, por parte de los vecinos y vecinas, desde que son visualizados como actores sociales

comunitarios, trabajadores de temas culturales y artísticos. Dicha situación es comentada por las y los participantes en los siguientes fragmentos:

“Por ahí, cuando tenía 15 o 16 años, que fue cuando me empecé a meter en la música y ya todo lo empecé a ver diferente, ya la gente me trataba distinto solo por el simple hecho de ‘ahh hace música hablémosle más’.” (Martín)

“La gente conoce lo que hacés, conoce tu trabajo, cuando andás en zancos, cuando andás cantando, cuando andás grafiteando, cuando estás actuando, todo el mundo es así como ‘mae’ y aunque no los conozcás te escriben y te llaman. Para mí si es muy *tuanis* porque no te ven como aquel chico delincuente, ni como aquella persona que anda haciendo daño, sino que lo alagan a uno porque lo está haciendo bien.” (Carlos)

“Yo me acuerdo que a mí me querían pegar a cada rato. Pero vieras que cuando uno comienza a hacer algo cultural, bueno, cuando comienza a ser reconocida en la comunidad ya no lo joden tanto a uno. Le agarran respeto, yo no sé qué será la cosa.” (Diana)

En este sentido, pareciera ser que dichas juventudes se tornan en importantes actores comunitarios, en quienes se deposita un rol significativo de representación, el cual también se ha identificado que se asume con orgullo. En otras palabras, la comunidad valora estas maneras de expresar y vivir la juventud, de forma que agradece estas distintas representaciones tanto a lo interno como a lo externo de la comunidad, de allí que surjan otros tratamientos.

En consecuencia, las y los participantes mencionan cómo se han convertido en referentes de la comunidad, en razón que se han tornado en sujetos de consulta ante ciertas preguntas y favores asociados a la práctica artística. Sobre ello exponen:

“Ellos [vecinos] saben que pueden venir aquí a la hora que quieran si necesitan consejo o si necesitan alguien que les diga ‘Ey mira esto se hace así’. De hecho, vienen y me piden consejos de cómo cantar, cómo hacer una letra o cómo empezar y vienen y se ponen a cantar conmigo, aquí afuera. Para mí es como ‘mae, que chuzo’, toda la gente se está uniendo colectivamente. Antes yo era el primer rapero de acá, ahora usted escucha más de cuatro o cinco personas que están en esta calle y están cantando y yo ‘wow’, o sea, estoy sirviendo de inspiración para otras personas, me cuadra mucho eso.” (Carlos)

“Una señora me decía a mí ‘me ayudó mucho su canción de ‘Ten Paciencia’ y yo ‘¿en serio?’, casi llorando la señora y yo ‘wow’ (...) porque uno no piensa en eso cuando lo está haciendo, pero si ya hay una persona que te dice ‘me ayudó tu canción’ se siente como que estoy haciendo algo bueno por ellos, aunque no me dé cuenta”. (Carlos)

En las citas se muestran dos formas en las que las y los participantes se toman en referentes comunitarios en relación a su práctica artística. Por una parte, son ejemplo para otras personas que desean iniciarse en ámbitos asociados, representan una fuente de conocimiento y de experiencia cercana y accesible a la cual se puede acudir ante consultas y consejos.

Por otra parte, las producciones artísticas, como por ejemplo las canciones, se toman en referentes de identificación en donde las personas pueden visualizar sus propias historias y experiencias, ya que estas suelen hablar principalmente de situaciones asociadas al cotidiano de las y los participantes. De esta forma, vecinos y vecinas, también hacen uso del ejercicio de reflexionar sobre experiencias, pensamientos y sentimientos desde las producciones artísticas de los sujetos de investigación, para así abordar sus realidades cotidianas.

En relación a lo anterior, las y los participantes también han identificado como sus acciones impactan a los niños y niñas que les observan con admiración. Así, imaginar otros futuros se vuelve posible y se construyen nuevos sueños y aspiraciones. La siguientes son citas que reflejan lo anterior:

“Nosotros éramos felices [dando clases de baile en SIFAIS], ya cuando nos dimos cuenta teníamos un poco de seguidores chiquitillos que nos decían ‘Ahí van los que bailan’.” (Jose)

“Siento que hay varas en el barrio que han cambiado, como desde los carajillos aquí los carajillos si ven que yo voy a hacer algo me ayudan. Digamos que la gente, si se les pone a hacer algo trabajan y, no sé, siento que si ven que soy yo o mi familia, que ya hemos trabajado en la vara, colaboran. Yo quiero hacer muchas varas más todavía y sé que pueden cambiar muchas cosas.” (Elías)

Por otra parte, cabe resaltar, en cuanto al tema de los cambios de la percepción comunitaria hacia los sujetos, la experiencia del participante Jose. Él comenta que durante un tiempo dejó de bailar y en medio de esa situación, nuevamente, se vio envuelto en situaciones problemáticas de consumo de drogas. En cuanto a esto el comenta:

“En esa etapa que me perdí así en vicios y todo, hasta la chusmilla me decía ‘Jose usted no es para que esté aquí con nosotros, usted es de los grandes’, ellos lo han dicho.” (Jose)

Esta situación es sumamente particular y representativa de lo que significa para la comunidad que jóvenes destaquen en ciertas actividades, dentro de las cuales se puede ubicar lo

artístico, pero también lo deportivo o académico. En este caso, otros jóvenes, que de alguna manera han asumido su situación de consumo, le hacen un llamado de atención a Jose al aconsejarle que retome el baile y que abandone ese tipo de espacios.

Puede inferirse sobre lo anterior, que no fue solo importante para el participante retornar a sus prácticas de breakdance, sino que esto es además un signo para la comunidad. Representa un elemento simbólico que dota de sentido y de esperanza a otros.

En torno a lo planteado, es posible inferir cómo las transformaciones en la percepción comunitaria han sostenido y fortalecido el proceso de resignificación personal de las y los jóvenes, ya que, de cierta forma, comunidad le demuestra a las y los participantes lo importante que se torna su labor, siendo una manera colectiva y personal de construir nuevos imaginarios que llegan a tener efectos en las realidades concretas de las y los habitantes de la comunidad.

8.2.2. La construcción de otras formas de pensarse como jóvenes

Ahora bien, desde una perspectiva más personal e individual de las y los sujetos informantes, se reconocen en este apartado las reflexiones juveniles en torno a sus resignificaciones como sujetos jóvenes de Carpio. Para ahondar en ello, se recopilan los múltiples comentarios en los que las y los participantes hablan de los cambios más significativos e íntimos que han reconocido en sí mismos y mismas a partir de su incorporación en el mundo de las experiencias artísticas. Entre estos se pueden mencionar los siguientes:

“Me ha cambiado mucho la percepción de vida, por decirlo así, tal vez uno se siente que uno no sirve para nada, que es un inútil y cosas así, pero a través de la música me di cuenta de que lo que es tocar instrumentos y que es algo que se me da muy fácil (...) Entonces siento que la música ha sido como una forma de vivir, digamos, un sentido de vida para mí.” (Jorge)

“A mí [el arte] me cambió un montón, yo antes llegue a ser hasta agresivo, impaciente, no estaba bien conmigo mismo. La música, el teatro, me enseñaron a canalizar todo, mis emociones, enojos, alegrías. Sí ... ha cambiado todo.” (Andrés)

“Ahorita que le estoy contando yo digo ‘wow, todo lo que he pasado’ y no parece porque en la actualidad yo ya no le pongo tanta mente a la música porque estoy estudiando, tengo que pensar en buscar un trabajo y ver cómo pago la U y etcétera; pero aun así yo tengo presente la música y sé que es algo que no voy a abandonar, tampoco el arte, el baile, son

cosas que a mí me llenan y yo siento que si no fuera por eso yo no sé qué estaría haciendo ahorita. El arte a mí me cambió demasiado la vida.” (Nancy)

“Ha sido una experiencia muy bonita el baile (...) Y aquí estoy, a la vez yo digo que eso me ha salvado la vida muchas veces; quién sabe si estuviera muerto, en una cárcel o si hubiera ido a algún hospital, porque esa vida que llevaba yo ... no creo que estuviera aquí sinceramente.” (Jose)

En la totalidad de las citas se desprenden observaciones que apuntan a que estos y estas jóvenes reconocen un cambio general en sí mismos y en sus vidas. En sí, sus experiencias artísticas conllevaron a múltiples transformaciones en su realidad cotidiana.

Al respecto, son interesantes las menciones en modo de pregunta sobre cuál habría sido la ruta de vida si no se hubieran presentado las experiencias que posibilitaron la práctica artística. Ante lo anterior y ante las expresiones del arte como una forma de “salvación”, es posible revelar el lugar preponderante de la experiencia artística en la historia y contexto de vida de estos y estas jóvenes.

Tal como ha sido planteado, dichas actividades no se tratan de simples pasatiempos, sino que se han configurado como experiencias significativas, modificadoras de percepciones, comprensiones, actividades y sentidos de vida. Esto a pesar de que la pobreza y la estigmatización, características del entorno, prevalezcan.

En relación a lo anterior, se identifican otras percepciones de cambios en cuanto temas específicos; por ejemplo, el asumir una imagen estética personal, la construcción de posicionamientos políticos y la toma de decisiones sobre las situaciones académicas.

En este aspecto, se destaca la narración de Martín sobre cómo desde que realiza actividades artísticas ha logrado fortalecer la confianza para asumir la imagen estética con la que se siente cómodo, la cual resulta poco usual en el contexto de Carpio. A Martín le gusta jugar con su cabello en colores y peinados, así mismo le gusta usar prendas de vestir como chalecos y corbatines, los cuales son elementos más característicos de cierta imagen que se asocia al arte circense y la cual resulta inusual y provocadora en Carpio. Esto debido a que en la comunidad predominan performatividades estéticas que recurren a elementos de la cultura hip hop.

Así, para Martín, asumir esta performatividad en expresión de su identidad le ha costado múltiples críticas y cuestionamientos sobre su imagen e, inclusive, su sexualidad. Al respecto de este proceso, menciona:

“Primero yo antes buscaba la manera de vestirme igual a los demás para encajar, o actuar igual a los demás. Ya después me di cuenta de que por qué tengo que andar aparentando algo que me incomoda o algo que no soy (...). Yo siento que mucho de lo que uno se siente incómodo aquí en Carpio es superficial, como la apariencia; ya con la música me empezó a dar igual lo que pensarán los demás y ya solo dejé que Martín saliera.” (Martín)

Lo anterior refleja un elemento más de cómo el arte es una posibilidad para la expresión de singularidad y, además, en este caso, un medio de liberación sobre la presión social que se ejerce sobre una supuesta apariencia de los cuerpos juveniles urbanos de sectores empobrecidos.

Seguidamente, para algunos participantes, la experiencia artística se asocia a la conformación de un posicionamiento político sobre ciertas situaciones sociales y ante opresiones experimentadas. A este respecto, la participante Lucy menciona como la vinculación con los integrantes de la banda Agua e' Pipa y sus comprensiones de mundo, proyectadas mediante la música y letras de canciones, le abrieron puertas a reflexiones que, según comenta, no había considerado previamente. En razón de lo anterior menciona:

“Las letras de las canciones de Agua e' Pipa me han hecho pensar en muchas cosas, en las culturas, en los pensamientos políticos, en influenciar a los jóvenes en que escuchemos y actuemos, a que defendamos nuestros derechos, que actuemos con algo positivo, no negativo.” (Lucy)

Para la participante la música ha consistido en un espacio de introspección sobre las situaciones que ha enfrentado como mujer joven, que ha crecido en una comunidad empobrecida en donde ha visto sus derechos violentados. La reflexión no se ha quedado solo en un campo personal, sino que, según expresa, la ha motivado a incidir en otros jóvenes quienes podrían identificarse con la música de la banda.

Otros cambios asociados a la práctica artística, consisten en la toma de decisiones en torno a otros aspectos de la vida cotidiana. En este caso, son preponderantes las narraciones del participante Jose sobre su vida y su experiencia en el mundo del breakdance, la cual inicia posterior

a un alejamiento de las pandillas. Alrededor de ello, otras decisiones se han tomado en torno a su cotidianidad, sobre las cuales menciona:

“Ahora pienso mucho que ya no me puedo dar el lujo de andar por ahí, porque yo ahora me veo como un artista, cosa que así es. Entonces, diay sí, quiero soñar, lograr mis sueños, luchar por ellos, hasta a eso me ha inspirado [el baile]. Yo ahora estoy estudiando, cosa que desperdicié cuando era niño, mis padres me apoyaron cuando tuve la oportunidad y ahora estoy estudiando por mi cuenta, porque yo quiero cumplir ese sueño y no quedarme así, saber que tuve la oportunidad y decir ‘nombres yo pude haber sido un profesional’.” (Jose)

En este caso, vinculado a la comprensión de sí mismo como artista, el participante construye sueños en donde se visualiza como profesional, por lo que decide retomar sus estudios secundarios. Plantea en otras ocasiones que, cuando inicialmente decidió retornar al colegio, algunas personas no tenían esperanza en él por lo cual recibió múltiples críticas; ahora que ya está avanzado y cursa el noveno año expone sentirse sumamente orgulloso.

Otro escenario en el cual se visibiliza la resignificación personal y el impacto de la práctica artística en aspectos de la vida cotidiana, es el caso del participante Julián quien debido a la comisión de un delito debió pasar un año en un Centro de Atención Institucional. Esta situación es sumamente interesante, ya que él comenta que lo que le motivaba y sostenía durante su tiempo privado de libertad era el baile. Por una parte, mientras estuvo en el CAI no dejó de practicar sus trucos y, por otra, le entusiasmaba salir de allí y reunirse con su grupo para mostrarles sus progresos. En sus propias palabras este hecho se relata de la siguiente manera:

“Cuando yo salí de ahí, de Reforma, que no es una linda cosa, pero cuando yo salí de ahí yo dije ‘yo voy a bailar y yo le voy a decir a Jose que sin él o con él yo voy a bailar’ y yo llegue a la casa del mae y se lo dije ‘yo con usted o sin usted yo voy a bailar siempre’ y él no me creía hasta cuando llegó un día a unas prácticas y ya el hombre miraba el avance mío. He mejorado mucho, mucho, gracias a Dios, antes yo no le ponía así.” (Julián)

Con respecto a esto es importante destacar el lugar que la práctica artística adquirió durante esta complicada situación. Esta fue la actividad que le permitió atravesar, con mayor facilidad, los días en el centro y fue uno de los aspectos que le motivaba de salir. Mientras esto sucedía, los integrantes del grupo Army Machine comentan que entre ellos montaban coreografías pensando en los espacios y pasos que Julián podría realizar una vez que se reincorporara y, en este sentido, la grupalidad en su rol de apoyo y noción de pertenencia vuelve a ser trascendental.

Por otra parte, otro aspecto de la resignificación personal pero particularmente asociada a la cuestión de género, se logra visualizar en la relación de las mujeres con la música. De esta forma, la práctica artística de mujeres en el campo musical ha consistido en una experiencia significativa para la transformación de las comprensiones que ellas sostenían sobre sí mismas como mujeres.

En particular, las participantes mencionan cómo no se suele asociar dentro de la noción hegemónica y femenina del ser mujer, el manejo de instrumentos musicales y mucho menos a la manipulación de una trompeta, como sucede en el caso de ambas participantes. Con respecto a esto señalan:

“Uf, yo me siento genial. Es el momento en donde uno piensa que uno puede como mujer, puede ir a actividades y dar la cara de que somos de Carpio, que no solo los hombres pueden, las mujeres pueden también. A veces se me quedan viendo y es como ‘Wow, usted una mujer, tocando’ y yo ‘Sí’, porque se piensa que la trompeta es solo para hombres.”
(Lucy)

“La gente siempre se impresiona de que sé tocar un instrumento, más una trompeta, cuando estaba más chiquitilla la trompeta era más grande que yo. Me hace sentir feliz el hecho de hacer esas cosas, siendo de acá y siendo una chica también, porque a veces la gente tiene el prejuicio de que las mujeres no hacen esas cosas y yo sí, yo hacía todo no me importaba. Entonces la verdad es que me hace sentir orgullosa de ver lo que he logrado.” (Nancy)

Se puede observar en ambas citas, como una vez más el ejercicio de resignificación se asocia directamente al hecho de ser residentes de Carpio. Sin embargo, a este aspecto se agrega el hecho de ser mujer en esta misma comunidad. De tal forma, la cuestión de género constituye otra variable más de opresión que debe agregarse al listado de ser jóvenes, residentes de una comunidad en condición de pobreza y foco de estigmatización social.

Por lo tanto, el hecho de que la música y la práctica artística en general le permita a estas jóvenes construir otras representaciones sobre sí mismas; adquiere un potente carácter disruptivo con los imaginarios sociales de debilidad, dependencia y roles de cuidado adjudicados a la mujer. Esto resulta sumamente importante y conforma una expresión más en el que las prácticas artísticas sostienen y posibilitan procesos de resignificación y de resistencia, en este caso hacia nociones patriarcales de lo que significa ser mujer.

En síntesis, la tendencia general en lo que compete a este apartado es que por medio de la participación en prácticas artísticas y todo aquello que llega a implicar y significar su realización, las y los jóvenes construyen relevantes procesos de resignificación personal, mediante los cuales llegan a conformar una comprensión de sí mismos y mismas desde el orgullo y desde el reconocimiento de sus historias de esfuerzo, creatividad y colectividad.

Esto resulta especialmente sobresaliente al retomar las menciones, ya planteadas en capítulos anteriores, sobre las complejas situaciones de estigmatización vivenciadas al exponer su lugar de residencia y cómo estas situaciones, incluso, han llegado a instaurarse en la subjetividad al asumir dichas representaciones discriminatorias y homogenizantes.

Así, vale exponer que el sentimiento generalizado que se desprende de la realización de prácticas artísticas en Carpio es el del orgullo; orgullo sobre sí mismos y mismas, así como de satisfacción sobre sus acciones, procesos e infinidad de retos sobrellevados. En palabras de las y los participantes:

“Yo me siento demasiado orgulloso... y siempre, además de llevar el orgullo, llevo las ganas de cada día ser algo mejor y algo que impresione a los demás, para que vean que aquí también somos humanos, también sentimos y tenemos mucho por dar.” (Martin)

“Yo me siento tan orgulloso de ser de Carpio, porque, primero, no es cualquier persona que baila y es de Carpio, no es cualquier grupo que es de Carpio; o sea, todo lo que hacemos es por amor a Carpio, al grupo y por amor a nosotros también porque somos un grupo y siempre nos apoyamos en todo.” (Kevin)

“Yo me siento muy orgulloso y de esa etiqueta [sobre ser de Carpio] pues, me río. Es una constante, es ignorancia, como te dije. Yo nunca me avergoncé de dónde venía y me da mucha risa la verdad y mucha pena de la gente que habla sin saber, sin entender, sin comprender. Todo lo que he hecho, hasta donde he llegado, el llegar a la UCR también, para mí son logros de los que me siento muy orgulloso.” (Elías)

Puede plantearse que el hecho de participar de nuevas experiencias, el explorar las propias habilidades, la vivencia colectiva del arte, los cambios de la percepción comunitaria, así como las posibilidades simbolizadoras y expresivas de la práctica artística, han posibilitado que se construyan cambios significativos en el desarrollo de la vida cotidiana de jóvenes que han vivenciado complicadas situaciones de vida asociadas a la desigualdad estructural y a la estigmatización hacia barrios empobrecidos.

Dichas transformaciones cuentan con un carácter principalmente simbólico, ya que la realidad material continúa siendo compleja y desigual. Esto se acentúa en el marco de un contexto económico, político y social, nacional y global, en donde las condiciones de pobreza se tienden a recrudecer, la desigualdad a incrementarse y las decisiones políticas buscan avanzar en proyectos de orientación neoliberal.

Tales procesos de política macroestructural, no dejan de tener impactos concretos en las realidades de las y los participantes. En razón de ello, se generan complejas sensaciones que involucran las intenciones individuales y grupales de generar cambios en el entorno comunal y las realidades materiales que allí prevalecen, las cuales por razones estructurales están fuera de su alcance de modificación. Así lo deja claro Elías, en el siguiente fragmento:

Esto ha sido una montaña rusa de sentimientos (...), no sé, es muy difícil, es como que me llena de amor y de felicidad, pero a la vez cuesta mucho como querer cambiar una realidad desde un solo colectivo, una sola persona. Eso yo lo tengo muy claro, pero aun así no deja de doler. Entonces sí, es como una montaña rusa, un montón de cosas. (Elías)

Sin embargo, a pesar de las prevalecientes y desiguales condiciones de la realidad concreta, no deja de ser relevante que jóvenes habitantes de un espacio altamente empobrecido, segregado y estigmatizado, con una importante y dolorosa historia de violencia estructural y comunitaria, construyan nuevas formas de comprenderse a sí mismos y mismas, así como al lugar donde han crecido.

Ellos y ellas son jóvenes que buscan, de alguna manera y mediante las posibilidades que brinda la práctica artística, incidir en el escenario local, sus problemáticas y en los imaginarios que se han construido acerca de este. Y así, demostrar que existen otros adjetivos con los cuales caracterizar a la tan mencionada “La Carpio”. Adjetivos que distan de lo violento y criminal y que, al contrario, se vinculan al trabajo colectivo, a la solidaridad, al esfuerzo, a la creatividad y al talento de personas que, en adversas situaciones, buscan demostrar y demostrarse su valor y capacidades. Así como también buscan construir cotidianos diferentes en los cuales rondan otros sueños, esperanzas y futuros.

8.3. Reflexiones finales sobre los ejercicios de apropiación cotidiana

Lo planteado en los apartados anteriores, proponen líneas de análisis sobre los vínculos entre la experiencia artística y los ejercicios de apropiación cotidiana de las y los jóvenes participantes. Tal y como se planteó, dichos procesos de apropiación se dan bajo la forma de resignificaciones de elementos simbólicos de lo cotidiano.

Específicamente, se identifican dos aspectos especiales en donde se han dado dichas resignificaciones. Estos consisten en, primeramente, construir de las prácticas, agrupaciones, iniciativas, producciones y presentaciones artísticas nuevos imaginarios sociales sobre la comunidad.

Lo anterior se gesta desde un aspecto subjetivo y personal, pero también va dirigido hacia otras personas de la comunidad y, adicionalmente, para amplios sectores de la sociedad costarricense que han asumido y sostenido la imagen estigmatizada y peyorativa de La Carpio. De dicha forma, la práctica artística autogestionada por jóvenes, propone otros caminos simbólicos para representar lo comunitario y buscar transformar las múltiples formas de discriminación de las cuales han sido objeto.

En segundo lugar, se ubica el proceso de resignificación personal, como personas jóvenes provenientes de un territorio ampliamente segregado y empobrecido. Sobre esto las y los jóvenes colocan múltiples referencias sobre cómo han asumido subjetivamente los imaginarios mediáticos, en donde con constancia se apela a que la juventud carpiana es sinónimo de vagancia, violencia y delictividad. Son dichos significantes los que llegan a ser cuestionados y repensados a partir de las circunstancias que se posibilitan desde la práctica artística.

Así, desde el participar de nuevas experiencias, de explorar habilidades personales desconocidas, de formar parte de un grupo de sentido y del reconocimiento de un cambio de percepción comunitaria hacia ellos y ellas, es que se construyen nuevos referentes simbólicos para confrontar las ideas que les posicionan como sujetos sin capacidades y dedicados a un supuesto submundo delictivo. De esta manera, se construye una transición para que las y los jóvenes se afirmen y comprendan desde sus talentos, esfuerzos y producciones creativas.

Por medio de lo anterior, es que se llegan a identificar cambios significativos en pequeños espacios cotidianos, importantes tanto en aspectos concretos como subjetivos de la realidad de vida de las personas participantes.

No obstante, lo relevante a destacar al respecto de todo lo anterior, es que las juventudes de Carpio, mediante su labor artística, han edificado nuevas formas de pensarse a sí mismos y mismas y de conformar sus identidades. En este aspecto, han transitado de sentimientos de humillación, vergüenza y rencor, hacía el sentirse orgullosos y orgullosas de sí, como personas, como mujeres, como jóvenes dedicados a labores artísticas y residentes de Carpio.

Jóvenes que a pesar de las muchas dificultades asociadas a las condiciones socioeconómicas que condicionan su contexto, han trabajado de forma conjunta y solidaria para compartir estéticamente sus visiones de mundo y para transformar las comprensiones estigmatizantes que operan en el sentido común al respecto de Carpio.

Como conclusión, puede indicarse que dichas acciones en el marco de una sociedad capitalista marcada por el consumo, la fetichización de las relaciones sociales y el individualismo, resultan transgresoras en términos de vínculos sociales, relaciones de apoyo y vivencia de la juventud en medio de contextos comunitarios altamente segregados.

El arte, en este sentido, es un medio y un fin que abre las puertas al encuentro y a la creación estética de producciones y discursos, que sirven para narrar su experiencia de vida y pensamientos. No obstante, lo que pareciera incidir predominantemente en un ejercicio de resignificación personal y comunitaria es, en primer lugar, las acciones que llevan a las y los participantes a tener un contacto más profundo y cercano con personas del entorno y sus realidades y; en segundo lugar, el proceso de exploración subjetiva y personal, en el que las y los sujetos llegan a reconocerse a través de sus capacidades, potencialidades, historias, experiencias, emociones y afectos.

TERCERA PARTE:

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Capítulo IX. Conclusiones y Recomendaciones

Conclusiones Finales

A lo largo del desarrollo de los capítulos analíticos, se han presentado las principales argumentaciones conclusivas de cada temática abordada. De esta forma, el presente apartado constituye una recapitulación sintética de los principales hallazgos obtenidos, de forma que se puedan articular respuestas claras a las interrogantes que dieron origen a esta investigación.

En particular, el conjunto de resultados alcanzados, evidencian cómo el involucramiento en experiencias artísticas (colectivas y autogestionadas) de personas jóvenes que residen en contextos de empobrecimiento y alta estigmatización, ha viabilizado el ejercicio de prácticas y discursos que posibilitan apropiaciones de las realidades cotidianas.

En lo que respecta a lo planteado en los primeros capítulos sobre La Carpio como espacio local y comunitario, es importante destacar el aspecto esbozado por Sandoval et al. (2016) en donde se propone que “La Carpio es una especie de frontera interna en el imaginario nacional. La Carpio está dentro del país, pero fuera de la nación imaginada” (p. 374).

Desde los hallazgos de esta investigación, dicha frase adquiere sentido concreto y nuevas formas de expresión. Al respecto, se han demostrado las comprensiones drásticamente distintas entre lo que se considera que sucede en el mundo interno de Carpio y lo que se vivencia y se asume desde lo externo de la comunidad. Esto se ha articulado de tal modo que para las mismas personas residentes, Carpio es un mundo aparte, otro país en medio de San José.

Tal situación no se ha conformado de manera espontánea, los discursos sustentados desde organismos institucionales y mediáticos, han planteado que es en este espacio específico donde se concentra la delictividad y la violencia del país. Dichas características son fácilmente establecidas debido a una carga discriminatoria ejercida hacia la población migrante nicaragüense, la cual se piensa, equivocadamente, habitante exclusiva de esta la localidad.

Sin embargo, desde una mirada más cercana, en este estudio se ha posibilitado reconocer y visibilizar algunas de las diversas realidades e historias que convergen en la cotidianeidad de

Carpio. Especialmente, se ha podido dar lugar a la historia de sus orígenes, invisible y desconocida ante la imagen pública nacional. Esta habla del esfuerzo, la lucha, organización y trabajo colectivo de la comunidad de Carpio, a lo largo de su desarrollo, para dotarse de los servicios e instituciones que son básicos de una localidad urbana.

Este mismo acercamiento, deja en evidencia que las visiones conformadas sobre La Carpio se sostienen desde discursos basados en estereotipos violentos y xenofóbicos, que no cuentan con un sustento verdaderamente consistente en lo material. En la comunidad, habitan casi una equivalente proporción de personas costarricenses y nicaragüenses que, desde finales del siglo XX, han sido parte de los principales receptores de los procesos de segregación urbana, del incremento de la desigualdad social, del auge de políticas globalizadoras de tendencia neoliberal y, particularmente, de engaños, abusos de poder y desatenciones por parte del Estado.

Los discursos cargados de odio hacia la población habitante de Carpio por parte de amplios sectores de la sociedad costarricense, referencian lo que se conoce como la criminalización de la pobreza y de la juventud, así como la racialización de la criminalidad.

Lo anterior ha dejado importantes marcas subjetivas en la población, para quienes existe una alta tensión entre sus vivencias cotidianas y los imaginarios colectivos posicionados sobre el espacio local. De esta forma, no es casual la diferencia entre los significados que la propia comunidad ha construido sobre su sentido de identidad, los cuales se plantean desde el esfuerzo, trabajo y solidaridad. Mientras que las percepciones establecidas desde las fronteras borrosas del exterior, les califican mediante la violencia, criminalidad, pobreza e inmigración, esta última con una carga de desprecio y amenaza.

Distinto de la posición que asume gran parte de la población nacional sobre la inmigración nicaragüense, se ha evidenciado cómo en Carpio prevalece una apertura a considerarse una comunidad binacional. Esto se observa desde la valoración positiva que se da de la riqueza cultural allí presente, expresada en la gastronomía y actividades culturales.

No obstante, esto no quiere decir que Carpio sea un espacio libre de conflictos, por el contrario, estos existen y de igual forma han generado significativas marcas subjetivas en sus habitantes. Tal como han mencionado las y los informantes, se comprende que, actualmente, se ha

dado una transición en las problemáticas locales. En este sentido, los conflictos entre pandillas han prácticamente desaparecido; mientras que la situación vinculada al comercio de sustancias ilícitas se ha recrudecido, esto en términos de conflictos por territorios comerciales y la condición de las personas consumidoras.

Por lo tanto, desde un historial comunitario de conflictos violentos entre pandillas; las disputas territoriales (intra y extracomunitarias) por el comercio de drogas; la discriminación sistemáticamente recibida; la violencia institucional desplegada, principalmente, por parte de miembros de la Fuerza Pública; y las expresiones concretas de la vivencia cotidiana de la pobreza, hacen de la experiencia de crecer y vivir en Carpio un complejo escenario de tensiones y contradicciones.

Así es como, el estudio puedo identificar que entre sus habitantes convergen diversidad de sentimientos. Entre estos se puede registrar el aprecio, disfrute, arraigo y una general valoración positiva del entorno; los cuales se entremezclan, simultáneamente, con sentimientos de frustración, dolor e impotencia ante el reconocimiento de sus difíciles experiencias de vida.

De igual forma, la investigación revela aspectos elementales sobre la condición juvenil en la comunidad. En este sentido, se ha identificado que dicha vivencia se encuentra mediada por tres elementos principales, particulares del contexto. Estos elementos consisten en la presencia de agrupaciones denominadas como “pandillas” durante el periodo en que consistió, principalmente, la etapa de adolescencia de la mayoría de las y los sujetos participantes; seguido de una recrudecida situación actual del comercio y consumo de drogas en la comunidad; y, por último, la historia compartida de experiencias de estigmatización y discriminación en razón de su lugar de residencia.

Lo develado en cuanto al primer aspecto, demuestra cómo se configuran diversas formas de relacionamiento con dichos conjuntos pandilleros. Así, algunos jóvenes participaron de las pandillas sosteniendo relaciones cercanas y afectivas. En estas experimentaron diversidad de situaciones, que van desde vínculos considerados familiares, hasta conflictos entre pandillas que, en ocasiones, culminaron en muertes violentas de alguno de sus miembros.

Se revela, además, cómo otros sectores juveniles, sin ser parte de una pandilla, establecieron relaciones amistosas y cotidianas con estas; ya que dichas pandillas estaban conformadas por

amistades, familiares y vecinos. Sin embargo, para el grupo de jóvenes que refirió preferir mantenerse alejado de dichos grupos, la vivencia juvenil se ha experimentado desde cierto lugar de aislamiento y soledad.

El profundo mundo de las pandillas de Carpio, constituye un hallazgo importante e inesperado de esta investigación. Sobre esto se han plasmado algunas primeras y superficiales indagaciones; no obstante, es importante reconocer que se han dejado espacios vacíos en torno a este tema. Al respecto, se han establecido algunas observaciones en cuanto a sus orígenes, funcionamiento, relaciones, interacciones comunitarias y proceso de desarticulación, partiendo de los relatos de sus exintegrantes. Sin embargo, es claro que estos acercamientos resultan insuficientes para la comprensión profunda de este fenómeno, el cual representa un importante espacio de estudio para futuras investigaciones.

Por su parte, con respecto al impacto del comercio y consumo de drogas en Carpio, se reconoce que esta situación es considerada como la principal problemática actual de las personas jóvenes de la comunidad. A pesar de ello, las preocupaciones identificadas por parte de las personas jóvenes, reflejan un posicionamiento empático y crítico al respecto de esta situación. Así, se considera que es la pobreza, enraizada en un marco general de desigualdad, lo que lleva a las personas a involucrarse en este tipo de hechos.

No obstante, resalta entre los hallazgos obtenidos que otra problemática importante que impacta a la población joven, son los efectos concretos y subjetivos que se ocasionan de los tratos estigmatizantes recibidos al salir de la comunidad. Estas formas de tratamiento social encuentran su sustento en la imagen pública construida en torno a Carpio, por lo que parte de la vivencia juvenil como residente de esta comunidad incluye situaciones de discriminación.

De esta forma, las diversas poblaciones jóvenes de Carpio tienen en común que se les ha tachado de delincuentes sin justificación, se les ha excluido de espacios sociales, se les han negado opciones laborales, se les ha humillado mediante bromas y, principalmente, se les ha tratado con desprecio y rechazo.

Genera muchos cuestionamientos y reflexiones, el descubrir, visibilizar y reconocer que, para la población general de Carpio, pero en especial, para sus conjuntos juveniles, los principales

actores que les han dañado y perjudicado son, precisamente, los agentes externos a la localidad, los medios de comunicación e, incluso, las fuerzas policiales.

En razón de lo anterior, ha sido posible establecer que la vivencia juvenil en Carpio es un proceso complejo y, en ocasiones, contradictorio; tanto por las situaciones que se viven a lo interno de la comunidad y la diversidad de afectos que allí se construyen, como por los acontecimientos que se experimentan fuera de sus límites. Así, las condiciones sociales, estructurales y simbólicas han cimentado un contexto difícil para transitar una etapa de la vida que, ya de por sí, resulta compleja.

En el marco de este complicado panorama entra en juego el rol de la experiencia artística, en su carácter juvenil y autogestionado. Es en este aspecto en donde la investigación ha logrado aportar hallazgos sustancialmente innovadores. Esto debido a que es importante de reconocer que, anteriormente, otras investigaciones también se han preocupado por analizar, desde diferentes perspectivas, el fenómeno de la segregación social en Carpio. Este ha sido el caso de Sandoval et al. (2016), Rodríguez y Solano (2011) y Araya et al., (2007), las cuales han sido bases fundamentales para el presente documento.

Pues bien, al respecto de la experiencia artística, se ha encontrado que la comunidad de Carpio es un espacio con una gran diversidad de prácticas artísticas y culturales. Siendo que, incluso, ciertas experiencias no lograron ser registradas, ya sea, por motivo de su correspondencia con las particularidades del objeto, o bien, por una decisión metodológica en cuanto a la saturación de la información. En este sentido es posible afirmar, que las experiencias artísticas en Carpio desbordan los marcos de esta investigación, en tanto lo que se ha presentado corresponde a una muestra particular de un fenómeno más amplio.

Aún quedan experiencias posibles de indagar como lo son las que se ejercen desde marcos institucionales como la Fundación SIFAIS, iglesias evangélicas, iglesias católicas e instituciones educativas; así como, las que se realizan por poblaciones no precisamente jóvenes como es el caso del grupo de baile folclórico Cocibolca, el mencionado rapero “Transformer” o las prácticas culturales gastronómicas.

No obstante, en cuanto a las experiencias efectivamente abordadas, concentradas en expresiones artísticas de tipo musical, visual y escénico, se ha logrado conocer cómo estás encuentran sus inicios en diferentes eventos facilitadores. Por una parte, están aquellos procesos de aprendizaje desde espacios formales, los cuales han resultado accesibles para la población debido a su condición gratuita. Y, por otra parte, están los procesos que se dan desde espacios informales, donde se comparte conocimiento entre pares o bien mediante procesos autodidactas.

Ambos procesos, tanto formales como informales, evidencian la brecha de acceso, disfrute y ejercicio de prácticas artísticas en Carpio. Siendo que para acceder a espacios formales se depende de donaciones, proyectos institucionales o de organizaciones no gubernamentales, y los espacios informales se construyen a partir de intuiciones y saberes colectivos, en medio de múltiples dificultades.

Así también, se ha logrado reconocer la diversidad de formas de agrupamiento que se dan entre las personas que ejercen una práctica artística. Entre bandas, colectivos y crew's, las y los jóvenes han conformado grupos que, mediante el accionar artístico, despliegan formas emergentes de hacer política en los ámbitos locales. Mediante estas, se colocan sus propias formas de afirmación en el espacio público, así como también, sus estrategias de abordaje e incidencia en las problemáticas comunitarias, al mismo tiempo que expresan sus pensamientos e ilusiones a través de producciones creativas.

De tal forma ha sido evidente que todas estas agrupaciones no solo satisfacen aspiraciones estéticas y recreativas; sino que, además, se han constituido como grupos esenciales para la conformación de vínculos, afectos y apoyos, necesarios para el transitar cotidiano entre la desigualdad y la estigmatización.

En tal panorama, se ha registrado cómo la autogestión se ha proyectado como un mal necesario para el desarrollo de las diferentes prácticas. Con esto se quiere decir que, el sostener prácticas artísticas en Carpio ha implicado arduos procesos de organización, planificación y autodeterminación entre agrupaciones, para así mantener sus procesos creativos y solventar las múltiples dificultades que se les presentan.

De tal forma, se han debido idear estrategias para diversidad aspectos como conseguir espacios de ensayo, gestionar sus propios eventos de presentaciones, conseguir recursos financieros y materiales, así como el costear gastos asociados a necesidades varias como de transporte y alimentación.

Sobre lo anterior, el estudio evidencia cómo, en general, la autogestión se sostiene desde redes de solidaridad y de apoyo que se han dado entre integrantes de la propia comunidad. Es decir, entre amistades, familiares y ciertas instituciones de base local que creen y apuestan por la labor de estas juventudes organizadas en torno al arte.

Así mismo, una característica particular de estas prácticas artísticas consiste en el interés de incidir en favor de problemáticas comunitarias. Por una parte, algunas de las iniciativas producidas, se han enfocado en afrontar problemáticas que afectan a las personas jóvenes, otras han buscado fortalecer lazos identitarios, mientras que algunas se han propuesto visibilizar los talentos locales y construir nuevas representaciones a partir de ellos.

Además, se ha reconocido cómo, a pesar de los apoyos comunales, dichas labores no han sido sencillas. Así, las y los jóvenes han experimentado procesos en donde desde los mismos sectores comunitarios e, incluso, desde funcionarios de la Fuerza Pública, se les ha criminalizado por ser jóvenes y por situaciones vinculadas a sus prácticas artísticas. De igual forma, las dificultades socioeconómicas que condicionan el territorio, ocasionan que las y los participantes no cuenten, en momentos, con recursos económicos necesarios para hacer frente a gastos relacionados a su práctica artística.

Se identifica, sobre lo anterior, que es el grupo de amistades, de pares y de colegas artistas quienes conforman la principal red de apoyo para resistir las condiciones en las que se enmarca su experiencia. Sobre esto, se debe visibilizar el carácter político, disidente y de resistencia que simbolizan dichas prácticas, las cuales, desde la creación artística, la solidaridad, la empatía y la colectividad, confrontan las lógicas capitalistas, individualistas y adultocéntricas imperantes en lo social, así como las percepciones estigmatizantes de la vivencia en Carpio.

Estos aspectos se logran identificar desde distintos discursos que sostienen las personas participantes en torno a su experiencia artística. Dichas elaboraciones discursivas representan

aperturas con las cuales se permite vislumbrar las consideraciones subjetivas sobre lo artístico, su impacto y vinculaciones con el campo de la cotidianidad.

Así, se han registrado discursos que van desde el arte como herramienta emocional, como expresión de la singularidad, recurso de conexión intersubjetivo, estilo de vida, método de expresión simbólica y, finalmente, como estrategia de para la transformación de aspectos de sus realidades sociales inmediatas.

Queda claro a partir de lo anterior, el evidente lugar preponderante que adquiere la práctica artística en la experiencia de vida de estas poblaciones jóvenes. Dicha práctica se ha constituido como un elemento fundamental de la construcción identitaria de las juventudes, así como, una alternativa de articulación de diferentes formas de relacionamiento en lo cotidiano y una posibilidad para narrarse a sí mismos y mismas y a otras personas del entorno sus propias historias, experiencias, ideales, pensamientos y sentires.

Bajo otros términos, los discursos en torno a lo artístico demuestran el potencial de visibilización y expresión de las realidades, subjetivas y contextuales, de las poblaciones jóvenes en contextos de desigualdad y exclusión.

Las producciones artísticas, en sus distintos objetos de representación, se han constatado como un claro ejemplo de lo anterior. Estas colocan en forma de objetualización artística los sentimientos y pensamientos que más movilizan a la población participante; al mismo tiempo que, se exponen las percepciones de una realidad que se desea cuestionar, criticar, o bien, visibilizar ante otros con quienes se comparte el acontecer diario.

En el marco de hasta lo entonces planteado es que el cuestionamiento que da origen a esta investigación se posiciona nuevamente en el centro del análisis, al colocar la pregunta sobre cómo el involucramiento en experiencias artísticas, colectivas y autogestionadas, ha influenciado la apropiación de la realidad cotidiana de jóvenes residentes de Carpio.

Pues bien, las principales conclusiones a las llega este estudio al respecto, consisten en plantear que el pensar en un ejercicio de apropiación cotidiana en el marco de este complejo y

contradictorio contexto, se da en función de pequeños y constantes procesos de resignificación personal y comunitaria.

En otras palabras, se trata de dotar de nuevos y distintos significados al lugar donde se ha crecido y donde se ha construido la realidad cotidiana. Esto, consecuentemente, lleva a conformar otras formas de comprenderse a sí mismos y mismas como personas jóvenes habitantes de este espacio.

Efectivamente, hablar de “distintos significados” refiere a los estigmas, estereotipos y generalizaciones que se han construido y plasmado en la imagen pública sobre Carpio y sus habitantes. Las representaciones sociales en torno a Carpio como un lugar de desecho de aquello que no es propio de una imagen nacionalista e idealista de la sociedad costarricense, han calado profundamente en las subjetividades de las personas que allí residen. Esto mediante el asumir los estigmas y la construcción de una imagen peyorativa sobre sí.

Algunas de ellas, como en el caso de las personas participantes de esta investigación, han buscado formas en las cuales cuestionar las ideas de criminalidad, violencia y delictividad que les han sido imputadas. De esta manera, la práctica artística se ha conformado como una herramienta elemental para confirmarse y repetirse a sí mismos y mismas que, distinto a los se coloca en los imaginarios sociales de una “pacífica” y “democrática” sociedad costarricense, las personas de Carpio si son valiosas, talentosas, trabajadoras y capaces.

Específicamente se han registrado dos procesos importantes de resignificación. Por una parte, se encuentra, la elaboración de nuevos imaginarios en torno a Carpio como una comunidad urbana josefina; y, por otra, el ejercicio consecuente de resignificación personal como personas jóvenes habitantes de dicho espacio.

En torno al primer escenario, se ha encontrado que las y los jóvenes se han dedicado a compartir los conocimientos artísticos con los que cuentan a otras personas del vecindario, han construido iniciativas artísticas para abordar ciertas problemáticas, han conformado espacios sociales de escenificación artística y han apoyado a las iniciativas comunitarias gestionadas por otros actores locales. De esta forma, se producen pequeñas transformaciones en lo comunal que despliegan distintas formas para su percepción y valoración.

En relación a la participación con los procesos anteriores, desde las subjetividades de cada individuo se ha conformado un proceso de cuestionamiento de las imágenes sociales sobre su propio entorno. Lo anterior se ha producido desde las múltiples conexiones sociales que ha posibilitado el arte. En otros términos, el trabajo artístico en Carpio ha contribuido a un conocimiento más profundo, amplio y sincero de la comunidad, de sus habitantes y de las realidades allí experimentadas, con lo que se ha logrado cuestionar, desde la experiencia personal, los imaginarios preestablecidos.

En consecuencia, se ha logrado identificar cómo las y los participantes han buscado compartir estas reflexiones tanto en espacios internos como externos de Carpio. En ese sentido, se ha apostado por la reconstrucción de una imagen interna del territorio al compartir con la población residente los descubrimientos y resignificaciones elaboradas desde la propia práctica artística. Al mismo tiempo, se ha buscado implantar en los escenarios externos a Carpio otras formas de pensar al espacio y sus poblaciones.

En ambos casos, la práctica artística se ha constituido como el medio; desde acciones como las presentaciones públicas, o bien, desde sus objetos de representación, la práctica artística se ha convertido en una elemental herramienta de combate a la discriminación históricamente recibida.

De la mano de este proceso, es que no solamente se construyen nuevos imaginarios sobre el entorno; sino que también, se posibilitan crear nuevas formas de autoperibirse como sujetos. Un hallazgo fundamental de esta investigación consiste en el constatar que la experiencia de crear arte en Carpio, de forma autogestionada y colectiva, ha conllevado a que jóvenes establezcan formas distintas de pensarse.

En sí, se ha dado un tránsito importante en donde las juventudes han dejado de pensarse desde adjetivos de vagancia, inutilidad y delictividad, para pasar a afirmarse como personas con capacidades y talentos, que desde el trabajo colectivo han logrado impactar sus escenarios locales y que en, medio del conflicto y la carencia, han construido experiencias que han transformado simbólica y materialmente su cotidianidad.

En este sentido, es fundamental reconocer que las y los jóvenes participantes de la investigación afirman haber transitado de sentimientos de vergüenza hacia el sentir un profundo orgullo sobre sí mismos y mismas y sobre su comunidad.

Debe quedar claro que la pobreza y la desigualdad estructural prevalecen e, incluso, se acentúan, que las visiones xenofóbicas hacia la población aún están presentes y, quizás, con más fuerza. Lo que efectivamente se ha transformado en el escenario cotidiano, son las formas en las que se atraviesa tal adversa realidad.

En este sentido, la práctica artística ha sido un motivo para conformar amistades y alianzas fuertes entre jóvenes con pasiones similares en contextos similares; ha sido además un recurso personal y colectivo para reflexionar sobre las experiencias vividas; también ha resultado en un especial recurso de simbolización de dichas experiencias, de forma que puedan ser compartidas ante otros y otras con quienes, quizás, se logren generar identificaciones; y, finalmente, ha sido una forma de demostrarse a sí mismos y mismas aquello de lo que capaces y de lo que pueden sentirse orgullosos y orgullosas.

No obstante, en medio de un contexto mundial de emergencia sanitaria, en donde las diferencias entre estratos sociales han quedado profundamente marcadas, donde las muestras de xenofobia hacia la población migrante nicaragüense se han dado cruda y explícitamente, y donde el mundo del arte, de los escenarios y la creación conjunta se han visto fuertemente impactados; parece necesario cerrar estas conclusiones con la frase de un participante quien apela a que las historias y vivencias plasmadas en este estudio, no sean olvidadas, al contrario, sean afirmadas, recordadas, reconocidas y valoradas:

“Todas las bendiciones del mundo y que este audio, a donde esté o a donde vaya, las personas capten y sepan que aquí tenemos personas que queremos trabajar por Carpio y por el país.” (Kevin)

Recomendaciones Finales

Tal como se expuso desde los capítulos dedicados al diseño de investigación, el presente estudio resulta innovador, principalmente, en dos sentidos. Por una parte, se aborda a las poblaciones jóvenes desde sus propias formas de asociatividad y centros de interés, distinto de los usuales enfoques en los que se les relaciona a problemáticas de delictividad y empleabilidad. Por otra parte, se ha enfocado en un fenómeno particular de la realidad social que consiste en los aspectos culturales, simbólicos y estéticos, los cuales se han enlazado con la pregunta sobre las subjetividades allí suscitadas. Dichos aspectos suelen pasar desapercibidos en el estudio de lo social.

En razón de lo anterior, es posible colocar ciertas recomendaciones con las que se pretende brindar algunas líneas orientadoras para futuras investigaciones, elaboración de políticas públicas en temas atinentes, o bien, para proyectos de acción social, ya sean locales o institucionales. Dichas recomendaciones se presentan a continuación:

- A la población participante:

Si algo ha quedado claro de lo presentado en este texto, es que la labor artística y sociocultural en Carpio ha sido más potente cuando se ha trabajado en colectivo. Así, los procesos autogestivos se han realizado con mayor facilidad cuando se ha contado con un grupo fuerte que sostiene sus acciones. Por lo tanto, se les recomienda trabajar en la articulación de redes comunitarias artísticas y culturales, en donde se abran espacios para el mutuo reconocimiento entre personas artistas de la misma localidad y para la escucha común de sus principales dificultades y aspiraciones.

Ciertamente, ha sido posible identificar que algunas de las dificultades planteadas por las agrupaciones encuentran solución en el compartir de conocimientos y saberes. De esta forma, se recomienda la apertura a espacios de capacitación entre agrupaciones sobre temas relacionados a la venta de servicios profesionales artísticos, elaboración de proyectos culturales y sobre elementos de tributación. Así, se podrían fortalecer las relaciones y conformar agrupaciones más fuertes para participar de distintas experiencias y generar procesos de incidencia política en temas de interés.

En este mismo sentido, se ha reconocido al FEJUCA como un espacio elemental del acontecer artístico comunitario. Este se ha constituido como una principal plataforma para muchos de las y los artistas locales, por lo tanto, es un espacio importante de cuidar, sostener y fortalecer. Al mismo tiempo, es importante plantear que un festival de tal envergadura es difícil de sostener únicamente desde autogestiones comunitarias, por lo que resulta importante orientar acciones de incidencia política para dotar de sostenibilidad política y financiera a dicho evento.

- A las instituciones del Estado vinculadas a políticas públicas de Juventud y Cultura:

Este estudio no se plantea desde una visión institucional o de políticas públicas, sin embargo, sus resultados y proceso metodológico plantean elementos claves para el accionar en espacios locales y con poblaciones juveniles.

En primer lugar, es importante hacer lecturas y aproximaciones con los conjuntos juveniles desde sus propios centros de interés y formas de afirmación, esto implica establecer estrategias de acción con mayor acercamiento a las realidades y necesidades locales. Así como también, se deben incentivar, fortalecer o promover espacios para la escucha activa de sus preocupaciones, problemáticas, deseos e ideas.

En segundo lugar, es fundamental romper con las visiones estigmatizantes de las prácticas juveniles. Esto ha demostrado ser una fuerte problemática arraigada en una base de pensamiento adultocéntrico del cual las instituciones públicas no quedan exentas. En este sentido, es importante comprender y leer a sus accionamientos y expresiones culturales como apuestas políticas de incidencia en el espacio público, las cuales antes de ser criminalizadas requieren ser asumidas y valoradas.

En relación a este aspecto, vale la pena puntualizar en la necesidad de sensibilización de funcionarios de la Fuerza Pública en su tratamiento hacia las personas habitantes de barrios con situaciones de pobreza y, especialmente, hacia las personas jóvenes. En el estudio quedan claras, las múltiples situaciones de abuso de autoridad de las cuales han sido víctimas algunos participantes.

En tercer lugar, es importante identificar, reconocer y valorar las diferentes expresiones culturales juveniles y autogestionadas que se originan desde diversas localidades a nivel nacional;

para, consecuentemente, generar procesos de acompañamiento, fortalecimiento y proyección de sus proyectos y producciones artísticas.

Así mismo, es sumamente importante que se generen nuevos espacios de expresión juvenil, de forma que más personas, especialmente de sectores empobrecidos, cuenten con oportunidades para participar de procesos creativos, tales como los mencionados en este estudio.

En relación a la situación particular de Carpio, tal como se planteó en las recomendaciones para la población participante, el espacio del FEJUCA ha demostrado ser importante y necesario para el desarrollo artístico, social y cultural de la comunidad. De tal forma, es necesario que una institución como el Ministerio de Cultura y Juventud apoye a un proyecto artístico y cultural como este que, en una primera instancia, se realizó con fondos de dicha institución. Sería importante que un evento con tal impacto no dependa de voluntades personales, sino que sea una apuesta política de apoyar a iniciativas comunitarias, así como, una aspiración a descentralizar el acceso al arte.

- A la Escuela de Trabajo Social:

Para la escuela de Trabajo Social de la Universidad de Costa Rica, es importante impulsar reflexiones en torno a las juventudes, más allá de las problemáticas con las que se les asocia. El Estado de la Cuestión demostró cómo la mayoría de investigaciones sobre la población joven estaban dedicadas a población penal juvenil, al consumo de drogas y problemas de empleabilidad o de sexualidad; mientras que, desde otras disciplinas de las Ciencias Sociales, aunque escasas, si se identificaban investigaciones sobre el tema de las culturas juveniles.

Así, las juventudes tanto como sujeto de atención o como objeto de estudio, requieren de marcos epistemológicos y de posicionamientos ético-políticos críticos, que se atrevan a brindar una mirada sensible y comprensiva sobre lo que implica ser joven en medio de las actuales estructuras sociales y de los rápidos procesos de globalización cultural.

De igual forma, es importante continuar posicionando a la vida cotidiana como objeto de estudio. Este es un rico espacio para comprender los fenómenos sociales que se gestan más allá de las instituciones estatales y de los servicios de atención. Es un espacio de la realidad social, en donde se puede comprender de forma más tangible las estrategias implementadas por las distintas

poblaciones para resistir las opresiones de las que son objeto, para entender cómo se sobrelleva día a día las consecuencias de la desigualdad, la violencia y la exclusión.

La vida cotidiana aunada a la pregunta por la configuración de las subjetividades contemporáneas, representan un terreno fértil para futuras investigaciones y proyectos de intervención.

- A futuras investigaciones:

A pesar de que se han realizado anteriormente importantes estudios sobre La Carpio como localidad urbana empobrecida, este estudio plantea una nueva arista de investigación; y, en razón de ello, surgen nuevos espacios de estudio posibles de profundizar:

- Por una parte, sería importante realizar una investigación similar con experiencias artísticas propias de otras localidades urbanas e, incluso, rurales. De forma que sea posible contrarrestar si ciertos estos resultados se obtienen de particularidades propias de La Carpio, o si bien, responden a tendencias de comunidades con situaciones de pobreza y exclusión.
- En torno a Carpio, aún quedan muchos vacíos en torno al fenómeno de las pandillas. Como se ha planteado, este es un fenómeno del que se habla en pasado, algo que ya no tiene presencia en el escenario comunal; por lo cual sería interesante comprender sus orígenes, relaciones y dinámicas con personas exintegrantes de las mismas.
- El campo de las identidades juveniles también es un fenómeno complejo en la comunidad. Representa comprender los sentimientos identitarios de una población diversa en sus orígenes y presente en un país que sistemáticamente le discrimina y no les considera como parte.
- En cuanto a la cuestión de género, si bien este estudio retoma la participación de cuatro mujeres jóvenes (ya que esto fue lo posible desde las condiciones del trabajo de campo) es evidente la sobre representación de la experiencia masculina. De tal forma, es importante que, desde los estudios de género y desde los feminismos, se les dé mayor

lugar y relevancia a las particularidades de la escena artística juvenil de mujeres, esto desde los múltiples y diferentes lugares que se ocupan en el espacio de lo social.

Finalmente, no queda más que hacer un llamado a quien lea estas líneas, en cuanto al reconocer que una de las principales problemáticas de la población de Carpio es la mirada que desde el exterior se ha construido sobre ella; la cual muchas veces se reproduce, por acción u omisión, sin cuestionamiento. Así, la recomendación consiste en reflexionar y cambiar la mirada que se ha asumido por años hacia las poblaciones más empobrecidas y vulnerabilizadas del país, aquellas que son objeto de chistes y comparaciones molestas. El desafío, por tanto, es reconstruir esas miradas y así observar y escuchar a estas poblaciones con un nuevo posicionamiento, uno más justo, crítico y empático.

Referencias Bibliográficas

- Álvarez, J y Obando, F. (2015). *Juventud y chivos de ska: Una forma de gestión cultural alternativa* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica.
- Alvarez, K y Belmar, P. (2011). *La participación en agrupaciones juveniles y su trascendencia en la dimensión personal y social de seis jóvenes de la comunidad Martina Bustos de Liberia* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica.
- Araya, M., Soley, P. y González, J. (2007). *Maras y pandillas, comunidad y policía en Centroamérica. Hallazgos de un estudio integral*. F & G Editores <http://www.corteidh.or.cr/tablas/26445.pdf>
- Arzat, J. (2003). La pobreza como ciudadanía y complejidad de lo social. En Gobierno del Estado de México, *Pobreza urbana. Perspectivas globales, nacionales y locales* (págs. 269-275).
- Beirute, T. (2012). *¿Con qué soñás? Expectativas y aspiraciones sobre el futuro de jóvenes urbanos costarricenses* [Tesis de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales]. <http://hdl.handle.net/10469/4900>
- Bourdieu, P. (2000). La “juventud” no es más que una palabra. En P. Bourdieu, *Sociología y cultura* (págs.163-173). Grijalbo.
- Calvo, C; Letendre, A y Zúñiga, S. (2003). *Análisis de anécdotas de ex integrantes de barras juveniles de Finca San Juan y Metrópolis I: las barras juveniles como un estilo de vida alternativo*. [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/tfglic/tfg-l-2003-02.pdf>
- Carballo, P. (2001). *Cantar y Contar: Un estudio cualitativo de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/tfglic/tfg-l-2001-16.pdf>
- Cardona, R. Kruij, D. Oude, G. Pérez, M y Sojo, C. (2000). *Ciudadanía en precario. Globalización, desigualdad social y pobreza en Rotterdam y San José*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/10319-opac>
- Cerbino, M. (2004). *Pandillas Juveniles: Cultura y conflicto de la calle*. Editorial El Conejo.

- Chavarría, D. (06 agosto 2014). Relleno sanitario de la empresa EBI: Contradicciones de técnicos extienden vida del basurero en La Carpio. *Semanario Universidad* <https://historico.semanariouniversidad.com/pais/relleno-sanitario-de-la-empresa-ebi-contradicciones-de-tnicos-extienden-vida-del-basurero-en-la-carpio/>
- Cortés, V. (2016). *Juventudes, violencia y cultura: Recuento del ejercicio documental y empírico como miembro del equipo de investigación- acción del Centro de Arte y Cultura Circo Volador A.C.* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000743416
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Editorial Paidós.
- Di Virgilio, M. Otero, M y Boniolo, P. (2011). Las huellas de la pobreza en la ciudad. En Di Virgilio, M. Otero, M y Boniolo, P, *Pobreza urbana en américa latina y el caribe* (págs. 11-26). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/clacso-crop/20120522084431/DiVirgilio-Otero-Boniolo-2011.pdf>
- Domínguez, O, García, R. y Molina, G. (2015). *Factores socio-culturales en la organización de los jóvenes y su incidencia en la promoción del desarrollo local en la comunidad Calderitas, cantón San Ildefonso, municipio de San Esteban Catarina, departamento de San Vicente en el periodo comprendido de marzo a septiembre del 2015* [Tesis de Licenciatura, Universidad de El Salvador]. <http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/12584>
- Duarte, K. (2000). ¿Juventud o Juventudes? Acerca de Cómo Mirar y Remirar a las Juventudes de Nuestro Continente. *Última Década*, (13), 59-77. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19501303>
- Eco, U. (1983). *La definición del arte.* Ediciones Martínez Roca.
- Feixa, C. (2003). Del reloj de arena al reloj digital. *JOVENes*, 7 (19), 6-27. <http://polux.cmq.edu.mx/liblaicas/images/articulos/09/01/00/09010079330.pdf>

- Feixa, C. (2018). Culturas juveniles como perspectiva para analizar juventudes (1993-2018). *Revista Última Década*, 26 (50), 89-105. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362018000300089>
- Fernández, M. (2007). *El reconocimiento de las necesidades educativas de los niños y niñas con talento artístico. Estudio exploratorio y comprensivo sobre la manera en que se atiende a esta población en el sistema educativo regular* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://www.ts.ucr.ac.cr/binarios/tfglic/tfg-1-2007-05.pdf>
- Fuentes, L. (2004). *La construcción simbólica del “underground”: goth y punk en la juventud del área urbana costarricense* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica.
- Fundación SIF AIS. (2015). *Rescatando retazos de nuestra historia*. Recuperado el 01 de julio de 2020. <https://www.sifais.org/nuestra-historia>
- Gaitán, F. (2011). Los legados del desarrollo excluyente: desigualdad y pobreza en el capitalismo periférico sudamericano. En Gutiérrez, A. Arzate, J y Huamán, J, *Reproducción de la pobreza en América Latina: relaciones sociales, poder y estructuras económicas* (págs. 209-236). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <https://www.crop.org/viewfile.aspx?id=280>
- García, N. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. Editorial Patria
- García, N. (2015). *Significaciones y posibilidades de acción social desde la animación sociocultural: casos Faro Indios Verdes y Jóvenes Orquestas, Orquestando la Lucha A.C* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000738287
- Garza, J, y Ortez, X. (2014). *Expectativas de la juventud, organización y participación juvenil en santa tecla* [Tesis de Maestría, Universidad de El Salvador]. <http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/7825>
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Editorial Paidós
- Gisela, R. (2013). *La intervención social a través del arte y procesos de subjetivación en jóvenes de sectores populares* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de la Matanza].

<https://docplayer.es/13325677-La-intervencion-social-a-traves-del-arte-y-procesos-de-subjetivacion-en-jovenes-de-sectores-populares.html>

Gobierno de Costa Rica. (17 diciembre 2015). *La Carpio Estrena Parque*. <https://www.presidencia.go.cr/comunicados/2015/12/la-carpio-estrena-parque/> (Gobierno de Costa Rica, 2015)

Gobierno de Costa Rica. (29 marzo 2016). *Planta de tratamiento Los Tajos genera beneficios adicionales al saneamiento*. <https://www.presidencia.go.cr/comunicados/2016/03/planta-de-tratamiento-los-tajos-genera-beneficios-adicionales-al-saneamiento/>

Gobierno de Costa Rica. (21 marzo 2018). *Estudiantes de La Carpio ya cuentan con una nueva y moderna escuela*. <https://www.presidencia.go.cr/comunicados/2018/03/estudiantes-de-la-carpio-ya-cuentan-con-una-nueva-y-moderna-escuela/>

Gutiérrez, A. (2011). La producción y reproducción de la pobreza: claves de un análisis relacional. En Gutiérrez, A. Arzate, J y Huamán, J, *Reproducción de la pobreza en América Latina: relaciones sociales, poder y estructuras económicas* (págs. 113-133). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <https://www.crop.org/viewfile.aspx?id=280>

Hardt, M., y Negri, A. (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Random House Mondadori.

Heller, A. (1985). *Historia de la Vida Cotidiana. Aportación a la sociología socialista*. Grijalbo

Hernández, F. (2017). *Análisis de las relaciones entre exclusión social, violencias y consumismo en jóvenes de Los Guido de Desamparados* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica.

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación. Quinta Edición*. McGraw Hill Interamericana Editores. https://www.esup.edu.pe/descargas/dep_investigacion/Metodologia%20de%20la%20investigacion%20C3%B3n%205ta%20Edici%C3%B3n.pdf

Iamamoto, M, y Carvalho, R. (1982). *Relaciones Sociales y Servicio Social*. Cortez Editora.

- Instituto Mixto de Ayuda Social. (2018). Informe de Gestión 2015, 2016 y 201. Área Desarrollo Socioproductivo y Comunal. https://www.imas.go.cr/sites/default/files/docs/informe_de_fin_de_gestion_dinia_rojas_salazar.pdf
- Instituto Mixto de Ayuda Social. (12 noviembre de 2019). *Inicia estudio social para regularizar La Carpio*. <https://www.imas.go.cr/es/comunicado/inicia-estudio-social-para-regularizar-la-carpio>
- Leandro, V. (2002). *Lo nacional y la construcción de las identidades sociales: un estudio comparativo con dos grupos de estudiantes costarricenses* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica.
- Loayza, M. (2009). *Reconocimiento y comprensión de los espacios e interacciones juveniles clandestinos en Huaycán: Un estudio de casos en el nivel escolar secundario (colegios Fe y Alegría N° 53 y Manuel González Prada)* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor De San Marcos]. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/177>
- López, M. (2011). *Memoria Ausencia e Identidad: El arte como terapia*. Eneida.
- Lukács, G. (1966). *Peculiaridad de lo Estético*. Grijalbo
- Lukács, G. (1969). *Prolegómenos a una Estética Marxista. Sobre la Categoría de la Particularidad*. Grijalbo
- Margulis, M. (2003). ¿Juventud o Juventudes? *Perspectiva*, 22 (02), 297-324. <http://www.ced.ufsc.br/nucleos/nup/perspectivas.html>
- Margulis, M. (2009). *Sociología de la cultura. Conceptos y problemas*. Biblos
- Monje, C. (2011). *Metodología de investigación Cuantitativa y Cualitativa*. Universidad Surcolombiana. <https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Guia-didactica-metodologia-de-la-investigacion.pdf>
- Montealegre, P y Carpio, G. (2011). *Promoción de espacios y mecanismos locales que promuevan el ejercicio de los derechos de las personas jóvenes y su acceso a las oportunidades* [Tesis

de Maestría, Universidad Estatal a Distancia].
<http://repositorio.uned.ac.cr/reuned/handle/120809/1171>

Montero, M. (2004). *Introducción a la psicología comunitaria: Desarrollo, conceptos y procesos*. Editorial Paidós.

Municipalidad de San José. (2013). *Cantón de San José: Indicadores Censales Desagregados de los Barrios del Cantón*. Observatorio Municipal de la Municipalidad de San José.
https://www.msj.go.cr/MSJ/Municipalidad/SitePages/SJC_ind_barrios.aspx

Municipalidad de San José. (2016). *Diagnóstico Cantonal*. Dirección de Planificación y Evaluación.
https://www.msj.go.cr/MSJ/Municipalidad/SitePages/SJC_diagnostico_cantonal.ASPX

Muñoz, A. (2011). *Participación política juvenil: Un estudio exploratorio con agrupaciones juveniles existentes en el distrito central del cantón de San Ramón* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica.

Nardone, M. (2011). *Tres pinceles. Organizaciones de arte comunitario y capital social* [Tesis de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales]. <http://hdl.handle.net/10469/3911>

Nardone, M. (2012). *Vínculos creativos: Las oportunidades en redes de arte comunitario y el capital social* [Tesis de Doctorado, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales]. <http://hdl.handle.net/10469/16167>

Nelson, J. (23 mayo de 2016). Cueva de luz: Cuando la arquitectura nace desde las personas. *La Nación*.
<https://www.nacion.com/el-mundo/interes-humano/cueva-de-luz-cuando-la-arquitectura-nace-desde-las-personas/4PJFYXDUMFC5ZLFTA3RFBAGB7U/story/>

Netto, J. (2012). Trabajo Social: Crítica de la vida cotidiana y Método en Marx. Productora del Boulevard. oai:sedici.unlp.edu.ar:10915/44230

Okuda, M y Gómez, C. (2005). Métodos en investigación cualitativa: triangulación. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 34(1), 118-124.

- Olmo, R. (2000). Ciudades duras y violencia urbana. *Nueva Sociedad*. (167), 74-86. <https://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Ciudades%20duras%20y%20violencia%20urbana.pdf>
- Omaña, T. (2015). *La participación social de los jóvenes en proyectos culturales y su importancia en la construcción de su identidad juvenil* [Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma de México]. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000740680
- Ortner, S. (2016). *Antropología y teoría social: Cultura, poder y agencia*. UNSAM EDITA.
- Pradilla, E. (2014). La ciudad capitalista en el patrón neoliberal de acumulación en América Latina. *Cad. Metrop*, 16 (31), 37-60. <http://dx.doi.org/10.1590/2236-9996.2014-3102>
- Ramírez, L. (2015). *Recursos sociales y culturales presentes en el proceso de exclusión social en la educación formal: Estudio de las dificultades de un grupo de adolescentes de un sector urbano-marginal en San José* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica.
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles: Estrategias del desencanto*. Editorial Norma.
- Reguillo, R. (2003). Ciudadanías juveniles en América Latina. *Ultima Década*, (19), 11-30. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362003000200002>
- Rodríguez, D. y Valldeoriola, J. (2009). *Metodología de investigación*. Universitat Oberta de Catalunya. http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/77608/2/Metodolog%C3%ADa%20de%20la%20investigaci%C3%B3n_M%C3%B3dulo%201.pdf
- Rodríguez, O y Solano, A. (2011). Pandillas, violencia y dinámicas socioculturales en la Costa Rica urbana. *Intersticios Sociales*, (1), 1-42.
- Sacchetti, E. (2009). *Arte y antropología: Reflexiones en torno a una aproximación. La representación del cuerpo como un lugar de encuentro*. Centro de Estudios Andaluces. <https://centrodeestudiosandaluces.info/PDFS/C200901.pdf>

- Sánchez, C. (2014). *Organización, arte, identidad e ideología en los grupos de sikuris metropolitanos: Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000)* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/organizacion%2Carte_sikuris.pdf
- Sandoval, C., Brenes, M., Paniagua, L. y Masís, K. (2016). *Un País Fragmentado. La Carpio: Comunidad, Cultura Y Política*. Editorial UCR.
- Santillán, E y González, E. (2016). Nociones de juventud: aproximaciones teóricas desde las ciencias sociales. *Culturales*, 4 (1), 113-136. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69445150005>
- Saravia, L. (2015). *Arte y Cultura. Proyecto de desarrollo para transformar el comportamiento violento en la juventud de Chapalita, León, Gto* [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000743051
- Tartakiewickz, W. (1997). *Historia de las 6 ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis y experiencia estética*. Editorial Tecnos
- Urteaga, M. (2010). Género, clase y etnia. Modos de ser Joven. En Reguillo, R (coord.). *La situación de los jóvenes en México* (págs.15-51). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica.
- Varela, L. (2015). *Intercambios alternativos y prácticas de solidaridad en colectivos de arte y cultura comunitaria participantes de la GuanaRed durante el año 2014. El abrazo común de la diversidad* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica.
- Vargas, M. (2010). *Intervenciones urbanas participativas: Estrategia de renovación urbana integral del espacio público barrial a través de la participación, visibilización y empoderamiento de la juventud adolescente* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Costa Rica]. <http://hdl.handle.net/10669/78175>
- Vega, C. (2013). *El arte como herramienta de animación sociocultural en el trabajo social: experiencia agrupación Raipillán, población La Legua* [Tesis de Licenciatura, Universidad

Académica de Humanismo Cristiano].

<http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/1883>

Viquez, D. (2006). *Juventud, barras de futbol e identidad Social* [Tesis de Licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica.

Wacquant, L. (2007). *Los condenados de la Ciudad Gueto, periferias y Estado*. Editores Argentina.

Yuni, J. y Urbano, C. (2014). *Técnicas para Investigar: Recursos Metodológicos para la Preparación de Proyectos de Investigación. Volumen 2*. Brujas. <http://abacoenred.com/wp-content/uploads/2016/01/T%C3%A9nicas-para-investigar-2-Brujas-2014-pdf.pdf>

Yuni, J. y Urbano, C. (2014). *Técnicas para Investigar: Análisis de Datos e Investigación Científica. Volumen 3*. Brujas. <https://es.scribd.com/document/361019364/Tecnicas-Para-Investigar-3-Jose-Yuni>

Zaffaroni, A. (2007). Eje historia de las juventudes. En Red de Investigadora/es en Juventudes Argentina, *Estudios en juventudes en Argentina. Hacia un estado del arte 2007* (págs. 199-203).

[https://www.academia.edu/10453903/Estudios en Juventudes en Argentina I. Hacia un estado del arte 2007 La Plata EDULP-REIJA. 396 pp. ISBN 978-950-34-0604-5](https://www.academia.edu/10453903/Estudios_en_Juventudes_en_Argentina_I._Hacia_un_estado_del_arte_2007_La_Plata_EDULP-REIJA.396_pp.ISBN_978-950-34-0604-5)

ANEXOS

Anexo #1. Guía de entrevista semiestructurada según temática de objetivos

Objetivo específico	Temática	Aspectos a abordar
Objetivo específico #1	Sobre la comunidad y la juventud	<ul style="list-style-type: none"> - Particularidades sobre la cotidianidad de jóvenes en La Carpio. - Características, tipos, formas de prácticas artísticas presentes en La Carpio.
	Sobre la experiencia particular.	<ul style="list-style-type: none"> - Características de la práctica artística - Origen del ejercicio de la práctica artística - Proceso de desarrollo de la práctica artística - Valoración sobre la percepción que tienen las personas cercanas del ejercicio de la práctica artística - Dificultades y oportunidades para el desarrollo y ejercicio de la práctica artística
	Sobre la práctica artística en específico.	<ul style="list-style-type: none"> - Espacios en los que se realiza la práctica artística - Forma en la que se realiza la práctica artística (individual/grupal) - Formas en la que se practica/entrena/ensaya la práctica artística - Presentaciones de la práctica artística - Autogestión de la práctica artística (financiamiento, recursos, redes, enlaces)
Objetivo específico #2	Sobre la producción de subjetividad y la práctica artística.	<ul style="list-style-type: none"> - Comprensión del arte - Sentido y significado otorgado al arte - Singularidad de la práctica artística - Representaciones expuestas en la práctica artística - El para qué de la práctica artística
Objetivo específico #3	Sobre la vida cotidiana y la práctica artística.	<ul style="list-style-type: none"> - Identificación de cambios a partir de la práctica artística - Valoración de los cambios - Reflexiones en torno a la vida cotidiana - proyecciones e imaginarios acerca del futuro

Anexo #2. Fórmula de Consentimiento Informado

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
Facultad de Ciencias Sociales
Escuela de Trabajo

FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

(Para ser sujeto de investigación)

La Experiencia Artística Autogestionada de Jóvenes en Contextos de Pobreza

Nombre de la Investigadora Principal: María Jesús Cerdas Guillén

Nombre de la persona participante:

A. Propósito del Proyecto:

El presente documento forma parte del Trabajo Final de Graduación de la estudiante María Jesús Cerdas Guillén (3 0482 0175) para optar por el grado de Licenciatura en Trabajo Social de la Universidad de Costa Rica.

La investigación planteada se titula: “La Experiencia Artística Autogestionada de Jóvenes en Contextos de Pobreza”; y se propone analizar el vínculo entre arte-juventud-pobreza para comprender la forma en que la experiencia artística autogestionada de jóvenes en contextos de pobreza posibilita la apropiación de la vida cotidiana.

B. ¿Qué se hará?:

Para esta investigación se propone participar de una entrevista en dos ocasiones. En un primer momento, se realizará una entrevista individual en donde se busca identificar las características de las prácticas artísticas realizadas y el significado de estas en la vida de las y los participantes, dichas entrevistas serían realizadas durante los meses abril y julio del 2019. En un segundo momento, se propone realizar entrevistas grupales según el colectivo en el que se participa, con el objetivo de explorar y corroborar elementos surgidos de las entrevistas individuales, las entrevistas grupales se realizarían durante los meses de enero y febrero de 2020.

El lugar, fecha y hora de las entrevistas se definirán según la conveniencia de las personas informantes. Además, será solicitado permiso de grabación de las entrevistas, ante lo cual se tiene derecho de no aceptar o solicitar que la grabación se detenga o pause en cualquier momento. Los audios serán resguardados y se utilizarán de forma confidencial y académica, por lo que la identidad no será revelada.

C. Riesgos:

La investigación pretende no generar ni exponer a las y los participantes a ningún tipo de riesgo. Sin embargo, las entrevistas buscan explorar experiencias personales por lo cual surge la posibilidad de que se traten temas personales sensibles, que representen riesgo de producir malestar o algún tipo de afectación emocional.

En caso de que esto llegara a suceder la investigadora procurará proporcionar y referir a un apropiado acompañamiento profesional.

D. Beneficios:

Como resultado de la participación en este estudio no se obtendrá ningún beneficio material directo. No obstante, se considera que el proceso, de forma indirecta, podría propiciar para las y los participantes un espacio de reflexión sobre la vivencia personal en torno a la propia experiencia artística. Así mismo, cooperarían mediante su información a que la investigadora conozca y profundice acerca de la relación arte-juventud-pobreza y que con este conocimiento se puedan plantear acciones que beneficien a otras personas en el futuro.

Y en este sentido, se propone al finalizar la investigación, gestionar un espacio de devolución en donde se presentará a las personas participantes los resultados derivados de la investigación.

E. Voluntariedad:

Debe tener claridad de que su participación en este estudio es totalmente **voluntaria**. Lo que significa que tiene el derecho de negarse a participar o a discontinuar su participación en cualquier momento, sin que esta decisión le afecte de ningún modo.

F. Confidencialidad:

Su participación en este estudio es confidencial. La investigadora garantiza el estricto manejo y confidencialidad de la información; aun cuando los resultados sean publicados se tendrá un manejo confidencial de la información y solamente se podrá hacer uso de la información en futuro si se cumplen con las normas de anonimato de las personas participantes.

No obstante, debe tener claro que tendrán acceso a los registros de información el comité asesor de la investigación integrado por el MSc. César Villegas, la Msc. Carolina Rojas y la Msc. Geanina Amaya, profesores de la Escuela de Trabajo Social de la Universidad de Costa Rica. Así mismo, una vez finalizada y publicada la investigación, la comunidad académica y política podrán tener acceso a sus resultados.

Así mismo, se le informa que la confidencialidad de la información está limitada por lo dispuesto en la legislación costarricense. Ante lo cual, es de acatación obligatoria informar sobre cualquier

indicio de maltrato o situación de riesgo que vulnere la vida de la persona informante, la persona investigadora o algún tercero.

G. Información:

Antes de dar su autorización para este estudio usted debe haber hablado con María Jesús Cerdas Guillén, quien debe haber contestado satisfactoriamente todas sus preguntas. Si quisiera más información más adelante, puede obtenerla llamando María Jesús Cerdas al teléfono 89223806 en el horario de 8 a.m. a 5 p.m. o enviando un correo a: chu24cg07@gmail.com. O bien puede contactarse con la Escuela de Trabajo Social al telefono 2511 5007 y solicitar comunicarse con el profesor a cargo de la dirección de esta investigación el MSc. César Villegas.

Además, puede consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333, extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica **a los teléfonos 2511-4201 ó 2511-5839**, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

H. Usted debe recibir una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.

I. Usted no perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula antes de firmarla. Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, declaro que entiendo de qué trata el proyecto, las condiciones de mi participación y accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio.

Nombre, cédula y firma del sujeto participante

Lugar, fecha y hora

Nombre, firma y cédula de la investigadora que solicita el consentimiento

Lugar, fecha y hora

Nombre, firma y cédula del/la testigo

Lugar, fecha y hora

Anexo #3. Guía de observación participante.

1. Agenda de acontecimientos
2. Descripción de lo observado

Descripción	Comentarios
- Ambiente físico	
- Ambiente social	
- Características de los y las participantes	
- Actividades desarrolladas	
- Características de las conversaciones	

Anexo #4. Esquema de códigos.

Objetivo específico	Temática	Lista de Códigos
Objetivo específico #1	Sobre la comunidad	<ul style="list-style-type: none"> • Condición Migrante • Condiciones Ambientales • Dinámica Comunal • Dinámica Cultural • Discurso de Identidad • Me gusta de Carpio • No me gusta de Carpio • Manifestación de violencia- agresión Policial.
	Sobre la Juventud	<ul style="list-style-type: none"> • Condición Niñez • Condición Juvenil • Estigmatización Medios de Comunicación • Estigmatización Apariencia Física • Estigmatización Residencial • Pandillas • Balaceras
	Sobre la práctica artística	<ul style="list-style-type: none"> • Inicios y Formas de Aprendizaje • Autogestión • Autodeterminación • Espacios de Ensayo y Encuentro • Espacios de Presentación • Recursos Financieros • Recursos Materiales y Técnicos • Iniciativas comunitarias • Apoyos • Dificultades
Objetivo específico #2	Sobre la producción de subjetividad y la práctica artística.	<ul style="list-style-type: none"> • Comprensiones sobre arte • Expresión y representación • Motivaciones • Sensación • Significado
Objetivo específico #3	Sobre la vida cotidiana y la práctica artística.	<ul style="list-style-type: none"> • Actividades previas a la PA • Actividades posteriores a la PA • Aprendizajes y Habilidades • Comprensión de sí mismos como artistas de Carpio • Intervención Comunitaria • Percepción Comunitaria hacia el sujeto • Resignificación Comunitaria-externa • Resignificación Comunitaria-sujeto • Resignificación de sí mismo o misma