

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Movimiento, calle y espectáculo. El hip hop de  
Bogotá

**Trabajo presentado para optar al título de  
Doctor en Estudios Políticos y relaciones Internacionales**

Autor

John Jairo Uribe Sarmiento

Director

Carlos Mario Perea Restrepo

Diciembre de 2017

## Tabla de contenido

<b>Introducción.....</b>	<b>6</b>
Movimiento cultural, discurso y espectáculo .....	13
Las categorías.....	20
El método y el documento .....	23
<b>Primer Capítulo: Movilización, espectáculo, juventud y discurso.....</b>	<b>31</b>
a. Movimiento cultural .....	32
b. El espectáculo: entre la experiencia como mercancía y escenario de lucha .....	41
c. Culturas juveniles, estéticas y políticas .....	46
d. Discurso e interpelación.....	54
<b>Segundo Capítulo: Balance de los estudios sobre el hip hop.....</b>	<b>60</b>
a. Hip hop y las tradiciones de lucha de los afros en Estados Unidos .....	61
b. Hip hop como resistencia a las representaciones dominantes .....	68
c. Hip hop como espacio de socialización: la calle como celebración de la violencia .....	76
d. Hip hop y género .....	82
e. Balance: ambigüedad, movilización y espectáculo .....	85
<b>Tercer Capítulo: Coordenadas metodológicas .....</b>	<b>89</b>
a. Los participantes y las fuentes .....	93
b. Los términos de la indagación .....	97
<b>Cuarto Capítulo: Visibilización.....</b>	<b>101</b>
a. El actor: soy calle .....	103
b. La fiebre del break dance: los concursos de baile y el efecto televisivo.....	108
c. De la decadencia del break dance a la emergencia de un “nosotros” hip hoppers.....	117
d. Los primeros pasos en la construcción de un “nosotros” .....	122
e. Los conciertos distritales como respuesta al exterminio social: el hip hop presente....	127
f. Políticas públicas juveniles: el control del peligro y promoción de capacidades .....	139
g. La Institucionalidad: construcción de vacíos .....	147
h. Definiciones institucionales: entre activistas y sicarios.....	155
i. Vacíos institucionales que actúan: “uso mutuo” .....	163
<b>Quinto Capítulo: El Discurso Hopper .....</b>	<b>170</b>
a. Abordando la estrategia de enunciación.....	171
b. Vivencia subterránea .....	174
c. Crítica social desde el <i>gueto</i> .....	187
d. Memoria crítica del hip hop .....	200
e. Amor, vivencia subterránea, memoria y crítica: las estrategias de enunciación .....	204
<b>Sexto Capítulo: La Puesta en Escena .....</b>	<b>206</b>
a. El Bronx en concierto .....	208
b. El hip hop en las tablas .....	214
c. El rebusque: entre la economía formal y la informal .....	217
d. Reino clandestino: súbditos de la vida.....	224
e. RAP-ASALTOS .....	230

<b>Séptimo Capítulo: Reflexiones y discusiones .....</b>	<b>233</b>
a. La farándula y el movimiento.....	234
b. Ese es el negocio, mi socio.....	241
c. Drogas sí, drogas no.....	252
d. Papel de las mujeres: referentes de la discusión .....	257
<b>Octavo Capítulo: Festival Hipo Hop al Parque .....</b>	<b>262</b>
a. Surgimiento de Hip Hop al Parque.....	263
b. La antesala .....	268
c. Calentando al público .....	274
<b>Noveno Capítulo: Conclusiones. Identidad, calle y espectáculo.....</b>	<b>286</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>308</b>
Webgrafía consultada.....	322
Noticias – artículos de prensa y revistas de opinión y farándula .....	323
Videos.....	325
Canciones citadas .....	326
Entrevistas citadas.....	330
Archivos consultados.....	331

A Jeimy, dueña de un humor que desarma

A Oladis, intransigente y amorosa

A Ana Sofía, Juan Diego y María Isabel, sueños en curso

A Ruber, Miguel Ángel e Isabella, fortaleza en el camino

## Agradecimientos

Sin una comunidad de apoyo, este trabajo no habría terminado. Un lugar importante en ella lo ocuparon Rocío Rubio, Bibiana Rodríguez y Jeimy Acosta, pues me ofrecieron su capacidad crítica y compartieron mis quejas, frustraciones y avances. Me soportaron.

El profesor Carlos Mario Perea merece un reconocimiento especial por su labor de dirección, por su paciencia y por lograr que hiciera y rehiciera, una y otra vez, el trabajo que se aquí se presenta.

A mis compañeros y a los estudiantes de las Universidades Pedagógica y de Ibagué que facilitaron espacios y tiempo, especialmente a Nohora Barros, Santiago Padilla, Manuela Troncoso y Camila Mejía por su ayuda con lectura de algunos capítulos, la transcripción y organización de una parte del material.

Otro gran reconocimiento, merecen los hip hoppers Poeta y Che Guerrero por su generosidad con el proyecto.

A quienes facilitaron este trabajo con sus ideas, sus memorias, su música, sus archivos, sus voces.

Espero no haberlos decepcionado.

# Introducción

“En realidad mi mensaje va para la gente de la calle, la gente que ha convivido conmigo; mis mensajes van para ellos pues yo los represento, soy como la voz de todo lo que pasa ahí en la calle”

Mario Cantor<sup>1</sup>

(Perea, 1999, pp. 90-91)

El 5 de junio de 1995 los hoppers se toman por primera vez la Plaza de Bolívar. Esta vez el concierto tiene el propósito de detener la muerte de cientos de jóvenes de los barrios populares que han caído a manos del exterminio social, que veía en ellos “cuerpos peligrosos” que debían eliminarse<sup>2</sup>. Miles se congregaron para “Rapear por la Vida” y plantear “en voz alta [...] que a pesar de las adversidades están empeñados en salir adelante y lograrse un mejor futuro” (RAP-tada la Plaza de Bolívar, 1995)<sup>3</sup>, tal y como lo recoge el periódico El Espectador. Este evento simboliza el tránsito de los grupos de rap al escenario nacional, un salto que va desde las esquinas de sus barrios hasta los periódicos de circulación nacional, las oficinas de las entidades encargadas de las políticas públicas y las grabaciones y producciones de obras musicales que viajarán por Europa. En esta fecha los jóvenes-calle del hip hop se convirtieron en protagonistas públicos, cumplieron un sueño.

En efecto, los jóvenes raptan la Plaza de Bolívar como resultado de un complejo proceso de acercamiento, negociación y discusión con funcionarios y organizaciones populares, que encontraron en el hip hop una propuesta juvenil que simbolizaba la capacidad de los jóvenes populares para convertir las calles en escenario de creación y disfrute, en contravía de la imagen del sicario, del joven capaz de hacer proezas para asesinar a sus víctimas, de quien

---

<sup>1</sup> Mario Cantor, Che Guerreo es Cantante –MC- y bailarín -B-boy- y cuenta con una larga trayectoria en el hip hop de Bogotá.

<sup>2</sup>El exterminio o la matanza social alude a un complejo proceso en el que diversos actores “estigmatizados” son eliminados, bajo el silencio del Estado, la Academia o de los actores locales. El informe del Centro de Memoria Histórica preparado por Perea (2015) da cuenta de las mediaciones que “justifican” esa mal llamada “limpieza social”. Más adelante se amplía la discusión al respecto.

<sup>3</sup>Este fue el eslogan del evento organizado por la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia. Esta noticia fue obtenida durante la entrevista a Mathiz el 27 de septiembre de 2011 y hace parte del archivo de INTERMUNDOS. Más adelante se presenta una reseña del artista y de la organización.

vive para dar muerte y muere bajo la ley de la calle<sup>4</sup>. Cantar o hacer break dance dejó de ser una actividad para divertirse y se convirtió en una estrategia de expresión y acción juvenil al punto que el sentido del rap, “rhythm and poetry” (según algunos de los cultores del hip hop en la ciudad), se transformó en “revolución artística popular”. Los hoppers adquirieron una nueva visibilidad construyendo un relato de lo que son, de lo que les preocupa y de la ciudad que quieren construir.

Estos relatos han sido puestos en escena en los eventos distritales, en programas de televisión, en fiestas, en conciertos en favor de los derechos humanos, en buses, en grafitis -entre otros espacios-, conjugando múltiples relaciones con su propuesta artística. Los jóvenes calle encuentran un lenguaje para nombrar un mundo que se encuentra cargado de penurias y violencias. Pretenden decirlo todo, tal y como se lee en el epígrafe que preside estas páginas “mi mensaje va para la gente de la calle”: las drogas, los dolores y los crímenes, así que se esfuerzan por plantearlo desde dentro, es decir, desde la voz de los personajes de la calle, como los ladrones o las prostitutas. Mas no basta con armar una visión, es necesario construir un público poniéndola en escena en paredes (a través del grafiti), en el piso (con el break dance), en su música y en lo que ellos denominan como sus “líricas”.

Veinte años después de aquel concierto en la Plaza de Bolívar de mediados del año 1995 los conciertos distritales se han institucionalizado, pero ya no responden del mismo modo al liderazgo y preocupaciones de los hoppers. El Festival Hip Hop al Parque es el más importante en su género para la ciudad y quizá en el país. A este evento asisten más de 80.000 personas (Grupo Liebre Lunar, 2010), resultado de un proceso de selección de artistas, así como de concertación entre los hoppers y el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES). Muchos grupos trabajan todo el año para alcanzar el sueño de presentarse en el evento y proyectarse internacionalmente, muchos otros aprovechan la ocasión para vender su música, ropa, calcomanías de sus grafitis, mientras que otros pretenden ponerse al día con las últimas noticias del género.

---

<sup>4</sup> Sobre el modo como las primeras políticas públicas definen a los jóvenes y a sus problemas ver Uribe (2001) y Segovia (S.F.). Sobre la imagen del sicario ver Salazar (1991). La presentación detallada de este proceso de encuentro entre los jóvenes de sectores populares y los funcionarios se desarrolla en el capítulo “Políticas públicas juveniles: el control del peligro y promoción de capacidades” de la presente tesis.

Hip Hop al Parque es una vitrina, un espectáculo, una fiesta y un escenario para alentar a los participantes en torno a los propósitos culturales y sociales del hip hop: “Tenemos que hacernos y pararnos duro. ¿Qué pasa?, ¿dónde está el rap?, ¿estamos haciendo un rap de “distrabe” o qué<sup>5</sup>?”. A pesar de la importancia de este suceso en la ciudad, muchos de los activistas no se sienten parte del evento, piensan que no contribuye al movimiento. Por ejemplo Sandro, quien fue jurado en Hip Hop al Parque sostiene que “estuve muchos años sentado en esa mesa Distrital de hip hop tratando de que se vea [el esfuerzo local]”. La mesa distrital de hip hop se ha convertido en uno de los escenarios de encuentro, discusión y construcción de políticas públicas orientadas hacia el género. Sin embargo no logra satisfacer las expectativas de los activistas: “hip hop al Parque es muy curioso porque uno ve dos ciudades ahí: la ciudad que está compuesta por las localidades que nunca se ve, y la ciudad de la élite que quiere mostrar los mega eventos (...) pero que no le importa realmente (...) lo que representa el género” (Sandro, comunicación personal, 13 de septiembre de 2011)

Con todo, en Hip Hop al Parque se expresan los anhelos, los problemas comunes, las estrategias, las tensiones que vive a su interior el movimiento cultural del rap, así como las complejas relaciones que han construido con los medios de comunicación, las entidades públicas y las organizaciones sociales. Sigue siendo un escenario para construir un sentido de sí mismos, para visibilizarse y para plantear su quehacer: “Recuerda que el hip hop es el que crea las conciencias del parche, de la esquina, que defiende un grupo de creencias; que esta es la cultura que prepara las revoluciones con un poco de ciencia, prepara las mentes para las soluciones”<sup>6</sup>. Como se lee, los hoppers se definen como movimiento, como partícipes de una revolución mental, es decir, de una cultura alternativa. Pero ese propósito no sólo se evidencia en las arengas que los artistas pronuncian para animar al público de Hip Hop al Parque, así como lo expresa la canción Acciones sin Respuesta de Diana Avella y Lucía Vargas:

“Y usted tranquilo, hundido en la pena de tantas injusticias.

Del pasado al futuro sólo está la pesadilla.

---

<sup>5</sup> “Distrabe”: entretenimiento, goce, despreocupación, alude a la acción de des-trabarse, des-complicarse. Estas expresiones fueron planteadas por el grupo Estilo Bajo durante el evento Hip Hop al Parque de 2013. Esta presentación se puede ver en: AZ (9 de noviembre de 2013).

<sup>6</sup>Presentación de Estilo Bajo en Hip Hop al Parque 2013. Ver: AZ (9 de noviembre de 2013).



En el alma del esclavo es más grande la herida  
pues sin conocer la historia solo queda repetirla:  
liberación mental, es la única salida (...)  
resistiendo, luchando, los espíritus volando  
advirtiéndoles a las almas de lo que está pasando (Puga Graffiti, 17 de septiembre de 2011).

De otro lado, no basta con la construcción y difusión de un mensaje de rebeldía, los conciertos se han convertido en herramientas de acción que van más allá del entretenimiento y apuntan a la búsqueda de soluciones a diversos problemas y conflictos. Por ejemplo, el grupo Crak Family-Fondo Blanco desarrolló varios conciertos en El Bronx, una calle de “ollas” (donde se venden y consumen drogas) en la que los expendedores pueden llegar a cometer actos violentos para cobrar sus deudas. Cejaz Negraz define este tipo de conciertos del siguiente modo: “Yo hacía conciertos en beneficio de esa calle porque es sucia, donde vive mucha gente que está bajo la droga ¿sí?” (Rubiano, M., 19 de abril de 2013). Así que la calle no sólo es el tema que abordan los jóvenes, es el escenario para abordar sus problemas y promover soluciones. Son muchos los casos en que los conciertos se desarrollan como una acción movilizadora, por ejemplo los rap-asaltos que promovió Poeta en San Cristóbal en los que los hoppers se tomaban calles y parques en las noches para “responder” al “toque de queda” definido por los paramilitares que habían llegado al sector.

Estas maneras de poner en escena al hip hop señalan el carácter político de su quehacer. De este modo los hoppers justifican su autodefinición como movimiento. De ahí que algunos planteen que Hip Hop al Parque no represente su cultura. El Festival expresa entonces la complejidad y pluralidad de relaciones que establecen los hoppers con las entidades públicas y los medios de comunicación. Por ejemplo, la publicación que recoge la historia de Hip Hop al Parque (Soñando se Resiste), reconoce su carácter político:

“El hip-hop difícilmente encuentra en los discursos políticos dominantes y aun en las estéticas oficiales un universo de sentido con el cual identificarse. Ese déficit simbólico lo suple a través de sus líricas, pues la fuerza argumentativa del hip-hop es fundamentalmente estética y la necesidad de reconocimiento pasa ineludiblemente por la narración de sí” (Grupo Liebre Lunar, 2010, p. 107).

Sin embargo, el video promocional de Hip Hop al Parque 2014<sup>7</sup> desconoce dicho carácter político. Comienza mostrando cómo ingresan los participantes, la actividad de grafiteros pintando murales, breakers ensayando mientras inicia el concierto. También ofrece escenas del ambiente que se vive durante las presentaciones. Allí se destaca la imagen de uno de los patrocinadores: ETB. Varios entrevistados (del público y artistas) definen con una palabra lo que para ellos es el Festival. El listado de palabras que usan es: Hip Hop al Parque “es unión [...] es cultura [...] es familia [...] es experiencia [...] es pasión [...] es libertad [...] poder [...] mi vida [...] mi lucha [...] es revolución [...] es amor [...] diversidad [...] poesía que te hace sonreír [...] Hip Hop al Parque es la transformación”. El video termina con la imagen de la entidad organizadora:



Esta presentación institucional de Hip Hop al Parque propone un horizonte de sentido: presenta una secuencia en la que el escenario del evento se va colmando hasta convertirse en un tumulto de personas que vibran al son de la música. Hip Hop al Parque es un concierto de unión, libertad, poder, poesía, etc., en el que los espectadores se funden en la algarabía y en el goce. Es notorio el hecho de que no se aluda al carácter transgresor y político que otras publicaciones institucionales recalcan. No se hace alusión alguna a los procesos locales, menos a sus esfuerzos por construir una sociedad más justa y tolerante. No se evidencia el esfuerzo que hace un sector juvenil de la ciudad por lograr reconocimiento: “En las mesas de trabajo se quiere que todos compartan, un año compartiendo, pero ¿quiénes escogieron a los artistas al final? Fue la organización de Hip Hop al Parque, o sea, los mismos que manejan

---

<sup>7</sup> Publicado en: Canal Capital. (12 de octubre de 2013). Las imágenes que siguen se toman de dicho video.

las cosas adentro de la institución fueron los que acomodaron a los artistas” (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2011).

Este recorrido por varios de los espectáculos impulsados por los hoppers evidencia diversos modos de establecer relaciones con las instituciones: para los conciertos de mediados de los años 1990 (como el del 5 de junio de 1995), los formuladores de políticas públicas de juventud y los jóvenes llegaron a acuerdos como resultado de un proceso de acercamiento y trabajo colectivo; algunos funcionarios inspirados en la educación popular y otros preocupados por el fenómeno del sicariato, se esforzaron por apoyar a los hoppers, en quienes encontraron a un actor capaz de transformar su entorno. En efecto, el Club Activos <sup>8</sup> se convirtió en un espacio participativo juvenil: “Y es que parece ser que [el Club] no ofrece nada distinto a lo que los mismos jóvenes decidan hacer, como lo quieran hacer y a través de los mecanismos que ellos quieran utilizar” (Ocampo, 1997, p. 18). Esta perspectiva local contrasta con la que narra Poeta para referir los espacios de participación alrededor del Festival Hip Hop al Parque.

De otro lado, los hoppers han enfrentado una precaria relación con las industrias culturales: la mayoría de sus producciones discográficas son producidas por ellos mismos, por ejemplo los integrantes del grupo Conexión Frontal ahorraron y vendieron algunos de sus bienes para grabar un CD que promocionaron en Hip Hop al Parque, repartiendo publicidad que tenía cómics alusivos a las canciones; sin embargo tardaron en venderlos, como consecuencia el grupo se debilitó y se disolvió. Así lo recuerda Juan Habitual, uno de sus integrantes: “Lo que pasa es que cuando uno no tiene la experiencia comete errores. Porque aquí no hay una industria, no hay unas personas que nos digan por dónde coger y cómo funciona esto, que te digan que no solo es grabar, sino que esto va más allá” (Juan Habitual, comunicación personal, 2 de octubre de 2011). Sin embargo los hoppers han logrado desarrollar redes de comercialización y difusión de su trabajo a través de la organización de eventos locales, como el Victoria Jam. Además han empleado las redes sociales y YouYube para dar a conocer su quehacer. Obras de teatro como Ópera Rap (producida por Patricia Ariza) o Patio IV, se han

---

<sup>8</sup> El Club Activos hizo parte de la institucionalidad que desarrolló la ciudad a inicios de los años 1990 para generar estrategias de prevención integral y se constituyó en un escenario de encuentro de los jóvenes para definir y desarrollar acciones colectivas. Más adelante se presentará en profundidad el proceso que se articuló alrededor de este club.

presentado en Europa permitiéndoles a sus grupos (Gotas de Rap hacia 1996 y Enlace Melisa hacia 2010) establecer redes de cooperación internacionales. La Fundación Ayara ha contado con el apoyo de cooperantes contactados durante las giras desarrolladas por Gotas de Rap con ocasión de la presentación de Ópera Rap. Franco ha viajado a otros países para realizar grafitis y ha sido anfitrión de eventos en Bogotá en los que artistas invitados realizan obras colectivas. Algunos artistas han logrado producir música para telenovelas, como CAP.

Así que las fiestas, las tomas a espacios públicos con rap o grafiti, las presentaciones en los buses, en parques, en centros comerciales, en teatros, en encuentros, en festivales comunitarios, en programas de radio o de televisión, se constituyen en una oportunidad para articular una propuesta de movilización cultural que ha hecho del espectáculo tanto un medio de expresión y movilización, como una ocasión para “rebuscarse la papita” y expresar la calle en su crudeza, en su violencia, en su miseria y sus excesos.

La presente tesis aborda el proceso de construcción de los hoppers en su contexto, las relaciones que hicieron posible dicha construcción, el modo como han enfrentado los mercados culturales, sus tensiones internas, los discursos que han desarrollado y su puesta en escena. En otras palabras, se trata de establecer cómo se articulan los procesos desde los cuales los hoppers se definen a sí mismos y se proyectan, así como los que emplean para definir, negociar y desarrollar sus proyectos. Así que investigación inquiriere por los modos cómo se ha construido el movimiento Hopper en la ciudad de Bogotá, ¿a través de qué procesos han vinculado su construcción identitaria, su propuesta artística y su proyección política en la ciudad?

En tanto movimiento cultural los hoppers se enfrentan a la tarea de narrarse y de ponerse en escena, esto es, de enfrentar un proceso de construcción identitaria que adquiere un carácter político a partir de sus propuestas estéticas, en el sentido que Muñoz y Marín (2002) le dan a este término: se trata del modo como cada quien hace de su vida una obra, es decir, del modo como se apropia de las condiciones que vive, de la manera como comparte ese proceso de apropiación con otros y de cómo lidia con los límites y carencias que impone el contexto.

A diferencia de otros movimientos, el hip hop se caracteriza por su fluidez, así como por la informalidad de sus vínculos, de modo que aplica lo que McDonald (2004) ha definido como

“movimientos de experiencia”, esto es, de movilizaciones que no se estructuran en organizaciones más o menos establecidas, sino que se activan de acuerdo con las circunstancias y los vínculos de solidaridad.

El análisis de los procesos que articulan, animan y problematizan al hip hop debe dar cuenta del complejo proceso de acercamiento a las instituciones, a las organizaciones, a los medios de comunicación y a las empresas de la diversión. Esta historia es también la memoria de sus espectáculos, del modo como los han construido y de cómo se han construido a través de ellos. Tal construcción ha permitido la elaboración de un discurso, de una manera de definirse y de presentarse al público, esto es, de una manera de interpelarlo. Pero esas interpelaciones suponen también una puesta en escena, una teatralidad, unos medios, unas tensiones. En efecto, al interior de los hoppers se desarrollan debates sobre su autonomía frente a las empresas disqueras, así como sobre el papel de las mujeres y de las drogas. La presente tesis pretende captar entonces la pluralidad, simultaneidad y complejidad de estos asuntos, dando cuenta de los procesos que le han permitido al hip hop construirse como un movimiento cultural.

### **Movimiento cultural, discurso y espectáculo**

Por estar en la calle nosotras somos perras, ellos son ñeros

Dikma y Xiomara (Citado en Osorio, 2009, p. 16)

Como se lee en el epígrafe, la calle es un lugar por el que circulan los estigmas: ellos son “ñeros<sup>9</sup>”, ellas “perras<sup>10</sup>”. Peligrosos o indeseables. Las voces de las calles deben lidiar con esta condición, con este señalamiento que los convierte en objetivo de diversos mecanismos de “ortopedia social”, es decir, de corrección de comportamientos desviados: algunas propuestas invocan la educación y la gestión cultural (como las políticas públicas), otros simplemente acuden a la eliminación directa, a la vieja consigna de “los árboles torcidos deben cortarse” (Perea, 2015).

---

<sup>9</sup> Hace referencia a delincuentes y habitantes de calle.

<sup>10</sup> Prostitutas o mujeres promiscuas, “fáciles”.

Más allá de los estigmas los hoppers se definen como “guerreros urbanos”, tal y como lo menciona Poeta<sup>11</sup>: “Soy calle [...] soy supervivencia a través de la mente” (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2011). Emplean el rap, los grafitis y el break dance como su herramienta principal, creando una música que se compromete a revolucionar las mentes, a crear conciencia sobre la exclusión que viven, a enfrentar las violencias, construyendo así puentes entre el universo informal del rebusque, el consumo de sustancias psicoactivas y el crimen, de un lado, y los escenarios formales de la política pública, la participación ciudadana y las industrias culturales, del otro. En efecto, su mensaje “va para la gente de la calle” pues el hopper la representa, es la voz de todo lo que pasa en ella, tal y como lo expresa Mario Cantor (Perea, 1999).

Ahora bien, esa vivencia de la calle hecha música, grafiti y break dance, en ocasiones se empaqueta como un producto de consumo cultural que sirve para promover películas, así como ropa y bebidas energizantes (vale decir que Red Bull es patrocinador de eventos internacionales), entre otros. Algunos hoppers rechazan este tipo de mediaciones, otros pretenden emplearlas para comunicar su mensaje, otros más las aprovechan para lograr cierto éxito económico, pero el deseo de ser la voz de la calle y de ofrecer una “protesta con propuesta” sigue siendo una preocupación de todos.

Entonces, la definición del hip hop como movimiento cultural implica colocar en primer plano la relación identidad-espectáculo en su dimensión política, esto es, de establecer cómo la construcción de sí pasa por la exhibición de su discurso. Vale la pena decir que Van Dijk (1990) entiende al discurso desde la relación entre texto y contexto. De un lado, se trata de las relaciones sintácticas que hacen inteligible un discurso; del otro, se trata de relaciones semánticas y sociales que lo hacen posible: dado que no todo se puede decir y que cada ocasión excluye el abordaje de varios temas, existen convenciones sociales que establecen lo que es adecuado para cada situación. Se requiere abordar entonces qué dicen, pero también cómo lo hacen, y qué tipo de “efectos” pretenden generar en su público, lo que Van Dijk

---

<sup>11</sup> “Poeta” es grafitero y MC. Su chapa, su mote, o pseudónimo, expresa su capacidad para hablar, improvisar y componer. Para el momento de la entrevista (27 de octubre de 2015) se desempeñaba como Consejero Local de Planeación de la localidad cuarta de San Cristóbal, en una labor voluntaria que se refiere a la construcción de la metodología de participación ciudadana para la formulación y seguimiento del Plan Local de Desarrollo de dicha localidad. Los sectores sociales y poblacionales eligen a estos Consejeros de acuerdo con el Acuerdo 03 de 2011.

denomina dimensión retórica. En el caso del hip hop, las letras de sus canciones hablan a la vez de sí mismo, de su contexto, de sus acciones. Por ejemplo, la canción Adicto en Serie por Crack Family presenta las angustias del personaje:

Salgo a la calle bronquiado de la casa

Ayer me escapé a la plancha

Me fumé los ahorros de mi vieja

Quiero estacionar el coche

Pero el diablo no me deja (ExpresionUrban, 25 de junio de 2013)

Esta letra describe la “bronca” (las peleas, la rabia) que el adicto vive en su casa, confesando que robó los ahorros de su madre para consumir drogas en la “plancha” (en los techos de las casas de barrios populares) y manifestando el deseo de dejarlas (quiero estacionar el coche) así como la dificultad para lograrlo. Así que el análisis de lo que dicen los hoppers y cómo lo ponen en escena apunta a la articulación entre la identidad y el espectáculo.

En esta dirección, concebir al hip hop como movimiento cultural implica asumir que su actividad no está encaminada a la conquista del Estado, sino que defiende y promueve otro tipo de sociedad; implica colocar en el centro de la cuestión el problema de la identidad (Touraine, 2006). Se trata de comprender cómo los hoppers lidian con las definiciones que ellos otorgan a otros actores, específicamente por la forma como han construido sus propuestas discursivas, sus puestas en escena y como han enfrentado su relación con esos otros a través del espectáculo. Esta definición supone reconocer como elemento central que su quehacer supera el plano político-electoral y se despliega en espacios propiamente sociales (en las calles, en las fiestas, etc.) en constante tensión con su contexto.

Como se ha planteado hasta ahora, el análisis de los movimientos demanda el abordaje de las condiciones que los posibilitan y/o limitan, de los medios que emplean, de las tensiones que articulan sus identidades, así como los procesos a través de los cuales se afirman desde su diferencia y el modo como entienden los conflictos en los que se involucran. Estos pueden contar con una estructura organizativa relativamente establecida, o pueden desplegarse según acuerdos coyunturales a través de dinámicas fluidas de solidaridad, de apoyo mutuo alrededor de casos o temas específicos. La comprensión del proceso relacional del hip hop requiere

además del análisis del papel que ha jugado el espectáculo en la constitución de su identidad, en su visibilización, en su puesta en escena y en su esfuerzo por revolucionar las mentes.

Vale decir que el espectáculo se constituye en un mecanismo de gestión del deseo<sup>12</sup>, en la medida en que promueve estilos de vida y crea “imágenes” de la sociedad que se constituyen en coordenadas de sentido para orientar la vida cotidiana de los sujetos a quienes se dirige, de modo que el espectáculo contribuye a reproducir el orden social. En este contexto, las experiencias y expresiones se convierten en mercancías (Debord, 1978) a través de una multiplicidad de mecanismos culturales que involucran a los sujetos en las lógicas del deseo y del consumo (Perea, 2008). Esta característica de la sociedad contemporánea es uno de los vectores del contexto social en el que se mueven los hoppers, junto a la exclusión y la violencia de las calles. Sin embargo, esas “mercancías” promovidas por el espectáculo, son cuestionadas por diversos actores sociales que logran crear propuestas transgresoras o provocadoras, lo que convierte al espectáculo también en escenario de luchas (Farrar y Warner, 2008).

Pero este esfuerzo por expresarse a través de espectáculos es plural y complejo. Es necesario subrayar que algunos grupos desarrollan propuestas “comerciales” orientadas hacia el mercado: “Flaca, tírame un hueso/ yo quiero de eso/ Ella dice que ‘no le daré a comer a perros’”<sup>13</sup>. Se trata de temas que buscan entretener al público apelando, por ejemplo, a estereotipos sexistas o a la idea de que la violencia entretiene. Con todo, estas propuestas no se pueden entender como una mera desviación o como una simple corrupción del hip hop, expresan el interés por hacerse visibles y por generar ingresos, una intención que se articula al meollo del espectáculo hopper.

No se trata, sin embargo, de una movilización social que se dirige contra un oponente claramente situado, ni cuenta con un repertorio de acciones relativamente establecido, ni con una acción continua y relativamente organizada, tal y como proponen definiciones como las

---

<sup>12</sup> En esta dirección Lazzarato (2006) ha acuñado la noción de “noopolítica” para señalar el gobierno de los demás a través de técnicas de gestión del deseo. Castro-Gómez y Restrepo (2008) plantean que “se trata en la producción de un mundo que nos subordina pero que al mismo tiempo deseamos”.

<sup>13</sup> Tomado de la canción “Flaca Tirame un Hueso” por Jiggy Drama un hopper que ha realizado propuestas de este tipo, así como música que critica a los medios de comunicación, a los políticos, a la guerra. El video de esta canción se puede ver en: VeniParchate Cali (9 de septiembre de 2010).



de Tilly y Wood (2010) o Tarrow (2012). Como se lee en los testimonios que se han citado de Estilo Bajo y de Poeta, se pretende revolucionar las mentes, en otras palabras, trastocar los “discursos dominantes” ofreciendo otro modo de ver, entender y relacionarse con la calle, simbolizada por ellos como lugar de creatividad, no de violencia ni exclusión. En este sentido, la materia prima del hip hop, el espectáculo, se emplea para “movilizar las conciencias”, mejor aún, para promover un sentir colectivo, una estética propia en la dirección que plantea Maffesoli (2007) quien la entiende en un sentido cultural: articulación del sentir juntos y el actuar juntos<sup>14</sup>. Al interpelar al público, los hoppers invisten su estética de un sentido político que cuestiona el orden social:

¿Acaso seguimos creyendo en quienes manejan nuestras leyes  
si nos gobiernan las guerrillas que se olvidaron de revoluciones?  
Pero un momento, la culpa también es del pueblo  
¿cómo es posible que elijan por votación a un hijo de puta  
y no se fijan que lleva en su valija las ilusiones  
la paz, la fe, el pan del gueto? (hiphopcolombiano, 26 de noviembre de 2007).

Así que los hoppers interpelan a su público, les proponen una manera de sentirse y de pensar su mundo. Butler (2009) entiende al sujeto como un modo de ser y estar en el mundo. Pero ¿estos sujetos son el resultado de la prescripción de discursos y dispositivos sociales? En efecto, los sujetos dan cuenta de sí mismos (definiéndose) respondiendo a interpelaciones que diversos aparatos sociales les dirigen (Butler, 2009). Así por ejemplo, la publicidad, la escuela, las políticas públicas, entre otros, ofrecen una serie de referentes simbólicos para que los jóvenes (o los adultos, las mujeres, los hombres, los desmovilizados, o cualquiera otra categoría social) establezcan un tipo de relación consigo mismos, definan sus proyectos de vida y se relacionen con otros sujetos. Sin embargo, éstos no son meros actores pasivos.

Para muchos hoppers, la protesta y la propuesta van de la mano, alimentando lo que hacen y piensan de sí mismos. De este modo, los hoppers que participaron en el concierto de la Plaza de Bolívar en 1995, como Poeta o Che Guerrero, destacan el hecho de que tal evento fue una respuesta de los jóvenes frente a los asesinatos en el marco de dinámicas de exterminio social

---

<sup>14</sup> En esta dirección, Marín y Muñoz (2002) señalan que la estética adquiere un sentido político al constituirse en medio y mecanismo de luchas sociales por establecer el sentido del mundo.

en localidades como Suba, Ciudad Bolívar, Usme o San Cristóbal. Pero al visibilizarse los hoppers no sólo pusieron en escena sus ideas o sus problemas particulares, sino que quisieron convertir al hip hop en la “ciencia que prepara conciencias”, colocando en la mira al orden social que los ha estigmatizado, que los convierte en ladrones o prostitutas.

Como se dijo, la definición de McDonald (2004) sobre los movimientos de experiencia es más adecuada para abordar los procesos que animan el movimiento hip hop de Bogotá. Él plantea la necesidad de transformar el paradigma que se centra en la identidad compartida y en la movilización de recursos para resolver problemas colectivos. Se requiere articular una definición que se centre en la fluidez de la experiencia en movimiento. Para ello, retoma el concepto de identidad de Touraine como campo de tensiones. Así, en el estudio sobre los grupos de acción juvenil el autor sugiere que estos se forman en torno a vínculos horizontales de amistad y se alejan de las relaciones verticales burocratizadas de otros movimientos sociales. Los participantes se involucran en grupos de afinidad con objetivos de corta duración que desaparecen una vez finalizan las protestas; sin embargo, dado que estas movilizaciones se basan en relaciones afectivas, son reactivados siempre que es necesario. Para McDonald los movimientos pueden ser explorados en términos de una experiencia de la diferencia, rompiendo con la noción de “comunidad fuerte” que cuenta con una identidad definida y estrategias de movilización estructuradas. En los movimientos de experiencia, las relaciones entre los activistas se encuentran mediadas por la reciprocidad y por acuerdos estratégicos referidos a la solución de problemas compartidos y coyunturales. No se trata de las lógicas jerárquicas en las que cada actor define su quehacer de acuerdo a su función en una estructura predeterminada. Los roles se construyen en la interacción.

En el caso del hip hop a las relaciones recíprocas se suman las tensiones con otros actores, las discusiones internas y los retos propios de emplear al espectáculo como su materia prima. Así que, debe subrayarse, el movimiento hip hop emplea mecanismos culturales y desarrolla relaciones no estructuradas y problematizadas por el contexto concreto en el que viven. Dicho movimiento puede analizarse a través del abordaje de los procesos que ha desarrollado. Estos se entienden en el sentido de Melucci (2006) como dinámicas a través de las cuales diversos sujetos sociales se reconocen mutuamente, negocian, se construyen, se interpelan y luchan.

Así que la pregunta por la construcción del movimiento cultural hopper en Bogotá, se enmarca en esta relación entre estética (como creación de modos de existencia, de un nosotros) y propuesta de movilización tal y como la definen Muñoz y Marín (2002): la autoafirmación, la producción de nuevos modos de existencia y creación juvenil de las culturas son tres categorías que para estos autores permiten dar cuenta de esas tensiones que enmarcan la visibilización del hip hop, su narrativa (su discurso), su puesta en escena y el modo como esa narrativa se renueva, se discute, se rearticula (reflexión).

En síntesis, el análisis del hip hop como movimiento cultural requiere del abordaje de varios procesos interrelacionados:

- Visibilización como resultado de una dinámica de autoafirmación, en el sentido de la construcción de un nosotros, pero también de elaboración de una estética propia desde la diferencia que le permite acceso a espacios de reconocimiento por las industrias del entretenimiento y las políticas públicas
- Discurso, referido tanto a lo que dicen como al modo de hacerlo
- Puesta en escena como los escenarios que emplean y las relaciones que articulan
- Reflexividad, entendida como el proceso de redefinición constante de sí mismos

Estos procesos permiten dar cuenta de las relaciones, de los actores, de las condiciones, de los medios, de las articulaciones y las tensiones identitarias. De este modo el objetivo es analizar el proceso de construcción del actor hopper en su contexto, de las relaciones que hicieron posible esa construcción, del modo como han enfrentado los mercados culturales y del entretenimiento, del discurso que ha elaborado, de su puesta en escena, de las tensiones internas y del modo como estos elementos se articulan entre sí. Se trata entonces de captar la fluidez de las articulaciones entre su propuesta estética, sus dimensiones políticas, así como de sus contradicciones y proyectos. Se pretende profundizar en el modo como se articula problemáticamente la cultura y lo político, abordando el caso concreto del hip hop en Bogotá, destacando sus propias voces, su manera de entender el mundo social y el modo cómo van construyendo un público.

## Las categorías

Los hoppers como movimiento han desarrollado cuatro procesos: visibilización que articula la construcción identitaria con el acceso a los espectáculos; construcción de discursos alrededor de los cuales se presenta el modo como entienden su mundo; la puesta en escena que refiere tanto a las estrategias de “revolución mental” como de producción de ingresos; las reflexiones y discusiones internas que animan al movimiento. Se puede plantear, en primer lugar, que son estos los procesos centrales a través de los cuales es posible dar cuenta de la construcción de una identidad como la del hip hop. En otras palabras, entender el modo como han construido una definición de sí mismos pasa por la manera cómo han articulado un discurso, cómo lo han puesto en escena, tanto para sobrevivir como para proyectar su deseo de constituirse en “la ciencia que prepara las mentes para el cambio”. En segundo lugar, se plantea que la construcción identitaria de los hoppers se desarrolló alrededor del carácter ambiguo del espectáculo, como escenario de reproducción del orden social desarrollado a través de las lógicas del entretenimiento, como lugar de lucha cultural y como herramienta de subsistencia.

En efecto, algunas investigaciones colocan el acento en el carácter político del movimiento, definiéndolo como una resistencia que rechaza el orden social urbano de exclusión y violencia que viven los jóvenes de sectores populares (Álvarez, 2013; Garcés, et al., 2006; Rodríguez, 2005; Amaya & Marín, 2000; Castiblanco, 2005; Soares, 2004, entre otros). Otras investigaciones colocan el énfasis en su carácter comercial, destacando los estereotipos misóginos y de valoración de la violencia que caracterizan los espacios de socialización de los hombres marginados en Estados Unidos (Oliver, 2006; MacDougall, 2008; Muñoz-Laboy *et al.* 2007, por ejemplo). Además, existen investigaciones que problematizan al hip hop como una expresión del movimiento negro en Estados Unidos discutiendo el carácter racial y excluyente del capitalismo (Rose, 1994; Potter, 1995). Finalmente, un grupo de investigaciones abordan el papel de las mujeres en el hip hop destacando su perspectiva y sus aportes (por ejemplo, Garcés, 2011 y Matsunaga, 2008). Vale decir que el abordaje de los procesos a través de los cuales se analiza al hip hop bogotano recogen los aspectos centrales de estas lecturas, estableciendo tanto las articulaciones como las tensiones entre lo político,

los aspectos comerciales, las discusiones internas y la puesta en escena de la calle como lugar de creación de conciencia y de supervivencia a través de la creatividad.

Así que la primera categoría visibilización, alude al proceso que permitió a los grupos acceder a las tarimas con proyección nacional, como el evento del 5 de junio de 1995 mencionado atrás. Este proceso remite al contexto de los grupos, a las condiciones institucionales que abordaron la elaboración y desarrollo de las primeras políticas públicas de juventud, así como a las relaciones que establecieron con organizaciones sociales. Se refiere a la manera como los primeros breakers emularon películas como Flash Dance o Breaking y participaron de concursos juveniles de baile transmitidos por televisión, asistieron a discotecas e hicieron de las calles de barrios populares, un lugar de su práctica. Debe decirse que este proceso vincula un arduo esfuerzo por construir un ideal de sí mismos, un nosotros. En otras palabras, la definición de los hoppers como jóvenes-calle es el resultado de un complejo proceso de encuentros juveniles informales, luchas y auto-reconocimiento, que dio paso a presentaciones en festivales promovidos por organizaciones populares, así como a su vinculación a las primeras políticas públicas juveniles. Vale decir que esta categoría responde a la definición del hip hop como movimiento cultural en tanto alude a la construcción de un nosotros que se pone en escena, pues a través de ésta se buscó, precisamente, describir el conjunto de relaciones, el contexto de oportunidades y las apuestas que los hoppers desplegaron para lograr su “asalto” a la Plaza de Bolívar, un evento que simbolizó la visibilización de estos jóvenes como actores promotores de cambios en la situación juvenil de la década de 1990. En efecto, al provenir de las calles y al proyectar una lectura crítica de sus problemas, se articularon a las perspectivas de los funcionarios que pretendían enfrentar el problema de los jóvenes peligrosos en la ciudad. Este tema se desarrollará más adelante.

La segunda categoría, discurso, refiere el modo como los hoppers han elaborado su particular modo de interpelar al público, esto es, de definirse a sí mismos en el escenario y de proponer símbolos, significados y “emociones” al auditorio que los escucha. No se trata ya del recorrido que los llevó a constituirse en un actor, sino de dar cuenta de cómo elaboran los temas de interés en su estética. La tercera categoría, puesta en escena, evidencia las maneras como esos discursos se ponen en acción en los buses, las emisoras y los rap-asaltos (conciertos como estrategias de activismo juvenil). También avanza en el análisis del modo

como dichas escenificaciones contribuyen a la reelaboración continua de una imagen de sí mismos y de sus propuestas. Estas dos categorías responden a la definición de los espectáculos como escenarios de reproducción del orden social y de lucha, también de lugares que articulan una manera de definirse, visibilizarse, proyectarse y “rebuscarse”.

La cuarta categoría reflexión, coloca sobre el tapete las tensiones y discusiones que los hoppers han desarrollado a su interior. De una parte, se discute la cuestión de la autonomía alrededor de su relación con las disqueras y con los organizadores de eventos masivos. De otro lado, se presenta la discusión sobre el papel de las drogas en el desarrollo de la movilización. Finalmente se presenta la discusión sobre el lugar de las mujeres en el movimiento. Todos estos aspectos no sólo se mencionan en las conversaciones informales, sino que se discuten en eventos, se desarrollan en canciones y se constituyen en materia de una intensa discusión que sigue abierta. Esta categoría responde al carácter procesual que impregna a los movimientos culturales, a la manera como los actores reelaboran su experiencia redefiniéndose y reconstruyendo sus relaciones con el contexto y con otros actores.

La tesis pretende describir en profundidad al movimiento cultural hoppers, siguiendo los hilos de las relaciones fluidas de solidaridad frente a la solución de problemas coyunturales, ofreciendo una perspectiva global que recoge diversos ángulos, actores y situaciones que han permeado su quehacer, su particular manera de movilizarse. Aun cuando la tesis no es una historiografía del hip hop (en tanto deja por fuera algunos procesos como el hip hop religioso), el presente trabajo ofrece una detallada presentación de las relaciones establecidas por los hoppers con organizaciones sociales, con gestores culturales y con entidades públicas.

En esta dirección, la tesis desarrolla la relación entre la construcción de un actor social a través del espectáculo, señalando el modo como éste último se constituyó en un medio para la visibilización de los jóvenes-calle y colocando sobre el tapete las tensiones propias de un proceso como éste. Esta cuestión profundiza preocupaciones tratadas por autores en el contexto estadounidense (Potter, 1995; Rose, 1994) que señalan que el hip hop expresa las contradicciones del capitalismo contemporáneo al construir un discurso y un quehacer crítico, que al mismo tiempo promueve estereotipos sexistas y consumistas. Sin embargo, la tesis presenta las particularidades bogotanas que se distancian en algunos aspectos de lo

ocurrido en otras latitudes, por ejemplo, respecto a la relación entre las instituciones públicas y los hoppers, así como el poco interés de las industrias culturales locales en el hip hop.

### El método y el documento

La tesis se desarrolló desde un enfoque etnográfico-reflexivo, es decir, que privilegia el trabajo de campo (combinando diferentes estrategias de recolección de información) y las voces de los actores, en cuyo caso se asume la investigación como un proceso de interacción entre los sujetos y el investigador (Guber, 2001). Se escogió este enfoque porque se adecúa a la necesidad de establecer las lógicas de acción de los actores, para identificar el modo como ellos dan cuenta de su experiencia. En este sentido, las entrevistas, observaciones y registros de campo de diverso tipo, se orientan hacia la reconstrucción de las coordenadas de sentido que los actores dan a su quehacer. De otro lado, en la medida en la que coloca el énfasis en la interacción entre el investigador y los sujetos, obliga a reconsiderar los supuestos del investigador, supuestos que no sólo obedecen a sus perspectivas teóricas o académicas, sino que suponen un abordaje de la manera como la posición social de éste último se coloca en juego a la hora de interpretar los datos obtenidos. Esta perspectiva trasciende la perspectiva etnográfica tradicional que tiende a convertir las vidas de los otros en meros objetos de observación, reduciendo el papel de los otros al de testimoniantes que se limitan a la narración de hechos, ideas o mitos (Rosaldo, 1991). En este sentido, la etnografía reflexiva parte de la idea de que los sujetos contribuyen a construir su propio mundo (lo que coincide con el concepto de movimiento social de Melucci y de movimientos de experiencia de McDonald sugeridos atrás) y que el investigador es otro sujeto más que al preguntar, observar e interactuar con quienes participan de la investigación, también reelabora su propia concepción de mundo. Sin embargo los resultados no deben reducirse a una mera colección de anécdotas ordenadas alrededor de las preocupaciones del investigador. En este sentido, el investigador puede discutir con los sujetos participantes sus propias motivaciones, intereses, dudas e interpretaciones.

Para dar cuenta del hip hop se articularon diferentes estrategias de recolección y examen de la información: análisis de las canciones para identificar los discursos entendidos como estrategias de enunciación (cómo se define quien canta, cómo interpela al público); análisis de videos para identificar elementos centrales de la manera como se ponen en escena;

etnografía de eventos para identificar relaciones y tensiones entre los hoppers y entre ellos y otros actores; entrevistas a profundidad con breakers, raperos, grafiteros, DJ, así como análisis de prensa, de flyers (volantes, publicidad de eventos) para establecer cómo han vivido su proceso en el hip hop, cómo evalúan tal proceso, cuáles son los eventos que consideran claves, cuáles son los logros y dificultades que han enfrentado, es decir, cómo han ido construyendo su identidad, cómo han enfrentado su contexto y cómo narran su relación con otros actores; y de archivos personales facilitados por líderes de organizaciones hoppers en el que se revisaron flyers, fotografías, plegables, revistas de hip hop y noticias. La revisión de esos archivos hizo parte de las entrevistas a profundidad o de largas conversaciones sobre el hip hop. Este material se empleó para problematizar las observaciones y las entrevistas obtenidas, por ejemplo, con relación al papel de las mujeres pues la publicidad empleada para promocionar las fiestas (como se verá más adelante) empleó imágenes que prometen sexo fácil (“las chicas ingresan gratis”), o para enfatizar temas tratados por los entrevistados, como la participación de las entidades en los conciertos de mediados de los años 1990. Además de las entrevistas realizadas a los hoppers se adelantaron otras dirigidas a funcionarios encargados de la formulación y ejecución de las primeras políticas públicas de juventud en la ciudad y se revisaron los documentos de la época relacionados con tales políticas con el propósito de identificar otras perspectivas sobre el contexto y las relaciones desarrolladas entre unos y otros.

En el presente caso, se desarrollaron dos etapas de trabajo de campo, la primera de ellas estuvo ligada a la organización de una exposición museográfica en la que se presentó al hip hop como patrimonio de Bogotá (etapa desarrollada durante los años 2011-2012<sup>15</sup>). La segunda se relacionó con el análisis de Hip Hop al Parque<sup>16</sup>, el evento de mayor envergadura en la ciudad, análisis que permitió reelaborar las primeras hipótesis relacionadas con el papel

---

<sup>15</sup>La exposición se desarrolló en el Museo de Bogotá con el apoyo de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte y fue dirigida por Jeimy Johana Acosta Fandiño. Más adelante se presentarán los alcances de este proceso.

<sup>16</sup>Hoy el evento es organizado por el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) que hace parte de la Secretaría Distrital de Cultura y Deporte. Una historia de Hip Hop al Parque se puede leer en Grupo Liebre Lunar (2010), allí se hacen estimativos de la participación desde 1996 hasta el año 2009. En la página WEB del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) en la que se presenta el evento para el 2013 (<http://hiphopbta.com/cartilla-hip-hop-al-parque-2013/>) se menciona que: “El Festival Hip hop al Parque es el festival al parque de mayor crecimiento en los últimos años al pasar de 25 mil asistentes en 2005 a cerca de 100 mil en 2008 y 90 mil en 2009”



del espectáculo en el movimiento (este proceso se dinamizó entre 2013-2014). Debe decirse que el proyecto de investigación pretendía reconocer las relaciones de poder y las resistencias involucradas en el quehacer hoppers, pero una vez sistematizada la información obtenida durante la primera etapa, se evidenció lo inadecuado de una lectura dualista que entendía al poder como expresión de lo éticamente incorrecto y las resistencias como lo adecuado. Como se dijo, la información recolectada rebasó esta lectura en la que el investigador se había empeñado para justificar sus supuestos. Así por ejemplo, el papel del espectáculo (de las presentaciones, de hacerse visible, pero también de adquirir reconocimiento y admiración) se volvió problemático, pues inicialmente éste se había entendido como un instrumento de dominación cultural que promovía el proyecto capitalista contemporáneo, pero el hecho de que a través de este los hoppers se definieran y pretendieran movilizarse obligó a una relectura del material y al desarrollo de una segunda etapa que indagó por el modo como los hoppers abordan Hip Hop al Parque, el evento de mayor importancia en la ciudad. En esta ocasión se discutió con los hoppers si sentían que el evento los “representaba”. Tal discusión llevó a reconocer tanto los problemas que genera el Festival desde la perspectiva de los hoppers, como sus estrategias de participación en las que, además de adecuarse al formato decidido institucionalmente, exponen cómo el espectáculo se constituye en escenario de su proyecto de “revolucionar las mentes”.

Las entrevistas se desarrollaron con el apoyo de Che Guerrero, un breaker y MC que se inició en el hip hop desde la primera mitad de los años 1990, quien participó en las primeras políticas públicas de juventud y fue integrante del Club Activos, de tal modo que se pudieron establecer relaciones de confianza que permitieron revisar los archivos personales y registrarlos fotográficamente. Con él se elaboró un listado de los hoppers de mayor trayectoria, se establecieron contactos, se realizaron las entrevistas y se conversó sobre la historia del hip hop en la ciudad. De este modo se logró entrevistar a integrantes de los Bone Breakers, el grupo de mayor importancia hacia 1983. Además se contactó a integrantes de Gotas de Rap, uno de los grupos más importantes del hip hop. Se contactaron y entrevistaron escuelas, artistas y grupos en Suba, Usaquén, Ciudad Bolívar, San Cristóbal, Fontibón, Rafael Uribe Uribe, Kennedy, Engativá, Barrios Unidos, Antonio Nariño, Mártires, La Candelaria y Santafé. Se participó en varios de sus eventos y se apoyó el Victoria JAM como

co-organizador. Este recorrido permitió interactuar con la llamada Old School, con productores musicales, MC, DJ, grafiteros y breakers.

Para profundizar en la construcción discursiva del hip hop se construyó un listado de ochenta y nueve temas que constituyen una panorámica aproximada del tipo de propuesta narrativa del hip hop en Bogotá, pues recoge las canciones destacadas por los entrevistados y/o que sonaron en el Festival Hip Hop Al Parque. Estos temas se clasificaron de acuerdo con su tema central. Para identificar dicho tema se aplicó una técnica de análisis similar a la descrita por Van Dijk (1990): se trata de un procedimiento de reducción en el que se descarta información secundaria para establecer el núcleo argumentativo. De acuerdo con él, los discursos son unidades de lenguaje que cuentan con una dimensión textual y otra contextual. La primera corresponde a las representaciones cognitivas (texto). La segunda se refiere a reglas de comprensión y de aplicación (contexto). A diferencia de Van Dijk, no se pretendió obtener una macrosintaxis sino comprender los temas tratados en las canciones, esto es las estrategias de enunciación que articulan la presentación de sí (cómo se describe quien canta) y su propuesta de interpelación (qué pretende “producir” en el público al cual se dirige). El análisis de la estrategia de enunciación privilegia el modo como sus canciones expresan la construcción de su identidad (presentación de sí) y el esfuerzo por movilizar a su público (interpelación). Como ya se señaló, este análisis se articuló con la descripción de la puesta en escena a partir del abordaje de los escenarios (buses, emisoras, eventos) y de la interacción de los hoppers con otros actores en ellos.

El primer capítulo “Movilización, espectáculo, juventud y discurso” presenta los referentes conceptuales de la tesis, identificando los componentes analíticos requeridos alrededor del proceso de visibilización, de creación de su discurso, de su puesta en escena y de las discusiones internas, como elementos a partir de los cuales se articula la movilización, la identidad y el espectáculo hopper. El segundo capítulo “Balance de los estudios sobre el hip hop” presenta los trabajos desarrollados sobre esta cultura discutiendo sus alcances y propuestas, alrededor de cuatro ejes: la problematización del hip hop en el contexto de las luchas negras en Estados Unidos; la concepción como una resistencia; la que discute su papel en el proceso de socialización de los jóvenes calle; y el papel de las mujeres en el movimiento.

El tercer capítulo “Coordenadas Metodológicas” explicita las estrategias de recolección y análisis de la información profundizando en los alcances y límites de la etnografía reflexiva, así como de las estrategias de análisis de los discursos y de su puesta en escena. El cuarto capítulo “Visibilización” presenta el modo como los hoppers se definen (apelando a la expresión “soy calle”), el modo como el break dance entró en la escena bogotana, al proceso a través del cual construyen un nosotros, el encuentro con organizaciones sociales y con las políticas públicas de juventud que dieron como resultado los eventos de mediados de los años 1990. En este capítulo se presenta el modo como esas políticas definieron a los jóvenes, así como las estrategias de interacción entre los jóvenes calle y los funcionarios, en un contexto de exterminio social y preocupación por el denominado sicariato.

El quinto capítulo “El discurso hopper” presenta la estrategia de enunciación alrededor del modo como narran las experiencias de las calles, la manera como expresan sus críticas y como han hecho de sus canciones un medio para narrar su propia historia. El sexto capítulo “La puesta en escena” aborda precisamente el modo como esos discursos se ponen en movimiento presentando conciertos (como el del Bronx o los rap-asaltos ya mencionados), obras de teatro, programas de radio, así como estrategias de rebusque. Aquí se delinean varias tensiones relacionadas con su capacidad para articular una acción colectiva de largo aliento así como la discusión sobre su autonomía.

El séptimo capítulo “Reflexiones y discusiones” gira alrededor de la cuestión de la autonomía de los hoppers (vinculada a su capacidad para generar acciones colectivas), la discusión sobre las drogas y sobre el papel de las mujeres en el hip hop. Estas discusiones evidencian el carácter procesual del hip hop, esto es, el modo como al desarrollar el movimiento los activistas se construyen a sí mismos.

El octavo capítulo analiza el Festival Hip Hop al Parque detallando su surgimiento, las reglas de presentación de los grupos, así como la dinámica del espectáculo. Este evento permite evidenciar cómo la identidad, el sentido político de su quehacer y el espectáculo se articulan y tensionan a un tiempo, es decir, la manera como el sujeto hoppers se visibiliza, interpela al público, participa del show en las presentaciones, las entrevistas, los saludos a los patrocinadores y el comercio subterráneo de CD, camisetas grafiteadas, gorras y accesorios hip hop.

El noveno capítulo presenta las conclusiones generales relacionadas con el modo como los procesos de visibilización, de construcción de un discurso, de su puesta en escena y de las discusiones internas le han dado forma al hip hop. Ahora bien, la cuestión lanzada por los hoppers ¿para qué se hace hip hop?, no sólo implica a las personas vinculadas con el movimiento, sino que señala algunos aspectos del modo como los ciudadanos se relacionan con la política, en la medida en la que señala el complejo campo de articulación/tensión entre el espectáculo y la construcción de los sujetos sociales. En efecto, los espectáculos se han constituido en articuladores de la actividad política en el mundo contemporáneo, bien porque las campañas electorales han asumido componentes mediáticos con ataques y contrataques entre candidatos, bien porque los temas nacionales se tramitan entre escándalos de corrupción, bien porque esas campañas y esos temas apelan a la movilización de las emociones, la exacerbación de las pasiones y el cultivo de los miedos. Aun cuando estos mediadores no capturan toda la movilización social y política, ni se explican por sí mismos, logran impregnar buena parte de la política contemporánea: el tipo de temas que se hacen visibles y el tipo de respuestas que se ofrecen y eventualmente se desarrollan, responden más al manejo mediático que a las discusiones y a las construcciones locales, regionales, nacionales o internacionales que muchos actores promueven.

Queda por plantear los alcances y límites del presente trabajo. En primer lugar, debe destacarse la perspectiva desde la cual se lee el hip hop de Bogotá, esto es, a partir de la articulación entre la identidad, el espectáculo y la movilización cultural de jóvenes-calle. En esta dirección vale la pena destacar el trabajo de Potter (1995) quien analizó el modo como el arte de la diáspora negra ha sido comercializado en tanto expresión del exotismo que satisface la urgencia de los blancos por llenar el vacío que produce la sociedad del espectáculo. Potter entiende al hip hop como una expresión que se encuentra entre la comercialización y las luchas y reivindicaciones de los negros en Estados Unidos. Dicho trabajo es un antecedente clave para la presente tesis en la medida en la que los hoppers bogotanos enfrentan la supervivencia y la visibilización empleando los espectáculos.

En esta dirección, es necesario plantear que el modo como estos jóvenes-calle fueron “marginalizados” por las primeras políticas públicas de juventud, es decir, la forma como fueron definidos y problematizados, se constituyó en un elemento central en el proceso de

visibilización del hip hop en Bogotá. Los eventos como el de la Plaza de Bolívar del 5 de junio de 1995, mencionado atrás, expresan las preocupaciones por los jóvenes que son definidos como “marginales” (por no trabajar ni estudiar) y como potencialmente “peligrosos”. Como se dijo, los hoppers simbolizaron la capacidad de superación que se requería en medio de un panorama oscurecido por el sicariato y la llamada “guerra contra Pablo Escobar”, simbolizaron las esperanzas implicadas en estas políticas. Así que no sólo las industrias culturales han apelado al hip hop como un espectáculo, sino que las instituciones públicas han creado escenarios de entretenimiento que han servido para expresar sus políticas, en últimas, sus preocupaciones y anhelos. Hip Hop al Parque, recoge y proyecta una compleja relación entre los actores públicos y los hoppers, un tema que no ha sido tratado en la literatura especializada.

Ahora bien, es necesario plantear que el análisis de los discursos hoppers privilegió el abordaje de las entrevistas y las letras de las canciones, colocando en un segundo plano otros lenguajes como el que se expresa a través del graffiti, del break dance o de las mezclas musicales. Se requiere desarrollar otros trabajos que construyan las estrategias metodológicas correspondientes que permitan enfrentar sistemáticamente sus imágenes, bailes y sonidos. Sin embargo, la tesis recoge testimonios de todos los actores, de modo que sus preocupaciones, discusiones y perspectivas han sido revisadas en relación con las tensiones y discusiones que ya se han señalado. De otro lado, se requiere desarrollar investigaciones que permitan comparar diversos casos de modo que se pueda establecer con mayor claridad el papel de las industrias culturales, de las condiciones locales y de los procesos de apropiación y reinvención desarrollados en cada contexto. El trabajo de Tickner (2008) es uno de los pocos que han avanzado en esta dirección. Así mismo, se requiere comparar al hip hop con otros procesos culturales juveniles, de cara a la gestión de las subjetividades en el marco del espectáculo y del consumo. Un tema clave a trabajar en esta dirección es el reggeaton. Aquí se asume la opinión de los hoppers entrevistados en el sentido de que éste género no es hip hop, sin embargo queda pendiente analizar su carácter como expresión urbana que pretende representar las voces de los jóvenes colocando temas sexuales en el campo del entretenimiento.

La tesis se puede leer como un aporte a la historia de la juventud en Bogotá (historia que no se ha construido), en la medida en la que señala la particular relación que establecieron los jóvenes calle con organizaciones sociales, medios de comunicación, organizaciones sociales, construyendo un discurso y un quehacer propios.

# Primer Capítulo: Movilización, espectáculo, juventud y discurso

Con el fin de definir el hip hop como movimiento cultural, se abordarán cuatro discusiones: la primera referida a los movimientos sociales, la segunda al espectáculo, la tercera al concepto de juventud y la última a los discursos y las interpelaciones. Luego se abordará la revisión del estado del arte sobre las investigaciones del hip hop.

#### a. Movimiento cultural

Una cuestión de importancia crucial se refiere al modo como los hoppers se juntan construyendo una identidad, una manera de visibilizarse y proyectar un quehacer colectivo que adquiere cierto carácter político. Diversas discusiones sobre los movimientos sociales permiten aproximarse a tal proceso, de modo que se precise el andamiaje teórico correspondiente.

De acuerdo con Nunes (2014), durante las décadas de los años 1960 y 1970 el estudio de los movimientos sociales en Estados Unidos estuvo influenciado por las luchas en torno a los derechos civiles, mientras que en Europa las investigaciones se centraron en el análisis de las protestas de mayo de 1968. En Estados Unidos se desarrollaron dos corrientes: la que privilegia los problemas de acción colectiva (teorías de la movilización de recursos) y la que acentúa el análisis del contexto (teorías del proceso político).

Las teorías de movilización de recursos asumen como premisa al sujeto racional que busca ajustar medios y fines, esto es, que intenta maximizar su utilidad obteniendo el mejor resultado al menor costo<sup>17</sup>. A partir de esta premisa abordan los llamados dilemas de la acción colectiva, centrados en la dificultad que tienen los sujetos racionales para coordinar acciones cuando carecen de incentivos para ello, o cuando existen situaciones en las que los sujetos prefieren no cooperar a pesar de los beneficios que podrían obtener<sup>18</sup>. Así por ejemplo, una comunidad podría beneficiarse si todos trabajasen en la recuperación de un bien común (un

---

<sup>17</sup> Para ver una definición del sujeto racional y su aplicación en la política se puede leer el texto clásico de Downs (1992). Vale decir que un sujeto racional cuenta con preferencias ordenadas, es decir, si éste prefiere "A" frente a "B" y a su vez, prefiere "B" a "C", de esto se sigue que dicho sujeto preferirá "A" frente a "C" y actuará en consecuencia.

<sup>18</sup> Se puede destacar el "teorema de la imposibilidad" de Arrow (Arrow y Raynaud, 1989) en el que se plantea que no es posible diseñar un sistema de votación o de elección en el que los resultados reflejen las preferencias (racionalmente establecidas) de los participantes. El libro de Hirschman (1977) también aborda problemas similares relacionadas con la capacidad de los individuos para mejorar un sistema (ejercer la "voz") cuando cuenta con incentivos para abandonarlo ("salida").



rio, una plaza, etc.), pero dado que cada uno podrá obtener utilidad de la actividad de los demás, nadie toma la iniciativa, están a la espera que otros realicen el trabajo. Se requerirá entonces desarrollar estrategias que permitan coordinar los esfuerzos individuales, de ahí que el problema central gire alrededor de cómo canalizar recursos para lograr objetivos comunes.

Las teorías del proceso político colocan el énfasis en las oportunidades del contexto, es decir, privilegian el análisis de las posibilidades que ofrece el entorno para que los sujetos se unan y movilicen recursos a fin de lograr propósitos colectivos. En efecto, Tarrow (1997) plantea que las movilizaciones sociales no se producen por el número de personas afectadas por un problema, sino que dependen de los cambios en la estructura de oportunidades políticas. Aun cuando muchos se sientan agraviados por una situación, no se movilizarán sino hasta que se presente la ocasión, en últimas, hasta que cambie el equilibrio de poder en las élites, esto es, hasta que el desbalance entre las fuerzas de grupos rivales abra los espacios para que nuevas demandas sociales puedan ser atendidas. Tarrow define el movimiento social como un tipo de contienda política que coloca a los gobiernos como uno de los objetivos de sus actividades.

Para Tarrow (1997) los movimientos sociales cuentan con tres elementos constitutivos e interrelacionados: 1) un esfuerzo público, organizado y sostenido por trasladar las reivindicaciones colectivas a las autoridades, es decir, la campaña, 2) uso de formas de acción política constituidas en un repertorio compartido, como creación de coaliciones y asociaciones, reuniones públicas, procesiones solemnes, vigiliias, mítines, manifestaciones, propaganda, peticiones, declaraciones “a” y “en” los medios públicos, esto es, el repertorio y 3) unidad, número y compromiso.

De acuerdo con Tarrow (1997) la estructura de oportunidades permite comprender el proceso a través del cual se crean las posibilidades de acción de los movimientos sociales, así como su dinámica de difusión. Esta estructura se refiere tanto a dimensiones del entorno político que incentiva o limita la acción colectiva, como a las dinámicas de los grupos agraviados. Una vez iniciada la movilización este proceso genera nuevas posibilidades para los grupos y por supuesto, también para los sectores opositores. De ahí que el análisis no se limite al quehacer del movimiento, sino a los diversos modos como “responden” el Estado y los contrarios. En este sentido Tarrow (1997) plantea el concepto de “ciclos de protesta” para referirse los procesos de cambio que ocurren en las relaciones entre diversos actores, en sus

formas de movilización, así como en la respuesta estatal y/o de los sectores opositores. Estos cambios generan momentos de intensa movilización, así como períodos de menor dinámica. Ahora bien, en una dirección similar Tilly y Wood (2010) argumentan que los movimientos combinan tres tipos de reivindicaciones: programáticas, identitarias y de posición. En forma análoga a la observada en Tarrow, Tilly destaca la importancia del contexto de los movimientos sociales de modo que los procesos imitativos, la comunicación y la colaboración se constituyen en uno de los elementos centrales de su análisis. Sin embargo, Tilly argumenta que las dimensiones, la vigencia y la eficacia de los movimientos sociales dependen en gran medida del trabajo de emprendedores políticos, lo que apunta a su vez, hacia las condiciones y capacidades internas de los movimientos.

Nunes (2014) señala que las teorías de movilización de recursos y del proceso político se concentran en la capacidad de los movimientos para canalizar recursos, las primeras ubican el problema al interior de éstos, las segundas en el exterior. Aunque el hip hop no cumpla con todos los parámetros establecidos por Tarrow o Tilly, en tanto carece de unidad de propósitos y de métodos, existen elementos estéticos y sociales que permiten la construcción de un nosotros, así como de reivindicaciones y luchas en las que los gobiernos distritales se encuentran implicados. Así que el contexto de oportunidades y las estrategias de movilización de recursos se constituyen en aspectos a tener en cuenta: en efecto, el surgimiento y transformación de los eventos distritales (que va desde su constitución en una propuesta de movilización contra el exterminio social, hasta el desarrollo de Hip Hop al Parque), así como el eco del hip hop en emisoras, la prensa y en programas de televisión, generó un escenario de expresión y movilización juvenil. De otro lado, aun cuando los hoppers pretenden incidir en el gobierno distrital (por ejemplo, en las mesas de concertación de Hip Hop al Parque), su quehacer apunta hacia la “revolución mental” de modo que sus propósitos abarcan otras dimensiones, es decir, es necesario tener en cuenta otros aspectos relacionados con el modo como los movimientos se vinculan con la cultura. En esta dirección Touraine (2006) ha planteado la necesidad de considerar otras a la identidad como un aspecto que sobrepasa la cuestión de los recursos y de la efectividad de los movimientos.

Pues bien, para Touraine (2006) los movimientos sociales desempeñan un papel fundamental en la transformación cultural de las sociedades. Estos se diferencian de las protestas

populares o de los fenómenos de masa, porque articulan tres componentes: 1) un principio de identidad, 2) la identificación de un adversario y 3) un principio de totalidad en el que se cuestionan referentes culturales que comparten todos los integrantes de la sociedad en cuestión. Esta definición de los movimientos sociales parte de su análisis de la lucha obrera, entendida como el conflicto central de la sociedad industrial, un conflicto en el que los obreros fueron capaces de construir una identidad a partir de la cual confrontaron a múltiples adversarios. Entonces, un movimiento social debe ser capaz de desarrollarse al nivel de las orientaciones normativas de la vida social, en lo que Touraine denomina “historicidad”. Dicha historicidad alude a su vez al principio de totalidad, de modo que un movimiento social conjuga un proyecto cultural con un conflicto social.

Vale decir que los nuevos movimientos sociales se definen por oposición al movimiento obrero. Los primeros se refieren a los movimientos feministas, estudiantiles, pacifistas y ambientalistas. Los segundos a los organizados por los trabajadores. Si éstos últimos son producto de la sociedad industrial, los primeros lo son de la sociedad post-industrial, centrados en la producción de bienes simbólicos, de la información y de la cultura, y no articulados a la contradicción capital/trabajo. Así, los nuevos movimientos sociales se encuentran animados por una miríada de identidades originarias de las clases medias que rechazan las orientaciones culturales de la sociedad. El movimiento social es la conducta colectiva organizada de un actor que lucha contra su adversario por la dirección social de la historicidad en una colectividad concreta. Los objetivos de la lucha, el presente histórico y la historicidad condicionan la evolución de los movimientos sociales, alejándose de este modo de los análisis que privilegian la relación entre fines y medios centrados en la racionalidad instrumental. Así, Touraine (2006) entiende los movimientos sociales como conductas socialmente conflictivas, culturalmente orientadas y no como la manifestación de contradicciones objetivas de un sistema de dominación, sin embargo, éstos tienen un alcance general en tanto apuntan hacia la historicidad y pueden desarrollarse como levantamientos anti-sistémicos.

Como se ha señalado atrás, para Touraine (2006) la acción de los movimientos sociales no está encaminada a la conquista del poder encarnado en el Estado, pues su quehacer supera el plano político y se instala en el universo social. Un movimiento social no crea una sociedad

más avanzada, un movimiento defiende otra sociedad dentro de un campo histórico dado, así que el movimiento no pretende lograr una evolución social, sino sociedades alternativas.

En este contexto, vale la pena señalar que la relación entre los movimientos sociales y sus objetivos es conflictiva, pues se encuentra mediada por las relaciones con otros actores. Así que la identidad se relaciona con los principios de totalidad y oposición, de modo que se encuentra atravesado por reivindicaciones, presiones, crisis y rupturas. Según Touraine un movimiento sin fuerza de negación (de oposición) se reduce rápidamente a un conflicto institucionalizado, a una lucha de influencia entre grupos de interés al interior de un sistema de representación política. Un movimiento fuerte posee un proyecto y una mayor capacidad de acción histórica. Así que éstos no pueden confundirse con las organizaciones que formalmente las articulan, ni puede esperarse que los movimientos cuenten con una espiral evolutiva, estos van perdiendo vida a medida que van conquistando espacios.

Ahora bien, es cierto que los movimientos pertenecen a la sociedad en la que se desarrollan, de modo que se encuentran limitados por su entorno cultural, sin embargo, estos pueden generar rupturas sociales. Estas pueden desarrollarse al nivel de las creaciones de la cultura, pero en algunos casos están dirigidos por una especie de tecnócratas culturales que a un tiempo responden a reivindicaciones populares y contribuyen a la reproducción de las desigualdades, por esta razón sus propuestas pueden entenderse como expresiones con significados opuestos: de transformación y de conservación.

En todo caso, el análisis en términos de Touraine implica reconocer las tensiones que atraviesan las construcciones identitarias, la articulación entre conflictividades sociales y proyectos culturales, así como distinguir la dinámica de sus relaciones con otros actores para establecer sus alcances y sus lógicas de acción, esto es, si el movimiento termina institucionalizado o si por el contrario logra incidir en las orientaciones culturales generales.

En este punto, vale la pena retomar algunos aspectos claves de los contra-públicos que Fraser (1991 y 1995) define a partir de la discusión de la concepción burguesa de la esfera pública, esto con el propósito de problematizar la identidad. De acuerdo con ella, en dicha esfera los sujetos actúan “como si fueran iguales” bajo la idea de que todos cuentan con las mismas oportunidades. Sin embargo, esa igualación termina privilegiando una estética y un lenguaje

específicos, lo que a su vez genera un sesgo en favor de ciertos temas e intereses: todos se igualan según la concepción de los grupos dominantes. Lo que los espacios contra-públicos permiten, precisamente se refiere a la participación desde la diferencia, desde las concepciones de mundo que no son reconocidas por los espacios públicos formales. El surgimiento de los contra-públicos requiere de una dinámica compleja de construcción de un “nosotros” capaz de expresar sus propios puntos de vista a partir de su ética y estética. En todo caso, los contra-públicos compiten con los espacios públicos formales, construyendo un estilo propio que les permita recoger las reivindicaciones y lenguajes que los espacios de corte burgués no pueden reconocer.

La manera como los actores se construyen tanto desde las diferencias como desde posiciones subordinadas se constituye en un elemento a tener en cuenta, pues alude a su estética, al modo como construyen unos medios para definirse, visibilizarse y proyectarse.

Es importante reconocer que tanto Touraine (2006), como Tarrow (1997), Tilly y Wood (2010) y Fraser (1991, 1995), entienden que los actores se construyen a través de sus relaciones, bien con el contexto, con contendores sociales o políticos, así como con sujetos mejor posicionados. En esta dirección, se requiere analizar esas relaciones, los espacios en los que ocurren y la dinámica que despliegan. Esta comprensión de los movimientos sociales alude a la categoría de visibilización en el presente trabajo, en la medida en la que los autores citados enfatizan en la construcción identitaria así como en el proceso relacional que tal construcción supone.

Vale decir que Melucci (1999) insiste en el carácter procesual de los movimientos sociales que intentan confrontar un sistema de dominación (y no necesariamente actuar en el nivel de la historicidad de Touraine), así que sus reivindicaciones, sus estrategias de organización, sus relaciones con los adversarios y con los aliados, sus discursos, sus símbolos, sus actividades no se encuentran establecidas de antemano, sino que se aprehenden durante el proceso mismo. De otro lado, los sujetos que participan se van formando a través del proceso, es decir, van construyendo unas identidades y unas estrategias a través de su actuar y, de este modo, contribuyen al desarrollo de las movilizaciones en las que participan. Este carácter es crucial a la hora de abordar el hip hop bogotano, ya que la construcción de un nosotros hoppers, de sus lenguajes, de sus actividades y de sus tensiones, se ha desarrollado como un

ir y venir entre la calle, las emisoras, las oficinas de entidades públicas y no gubernamentales, los buses, las escuelas, los parques, entre otros. Los alcances de su actividad han variado de acuerdo a circunstancias urbanas, así como a las dinámicas internas de los propios activistas, esto es, de las rupturas con la cultura establecida, pero también de las alianzas con la cultura de masas.

De otro lado Nunes (2014) recoge varias críticas planteadas al universo conceptual que se ha presentado. En primer lugar, las teorías de movilización de recursos y de la acción política, han sido criticadas por el excesivo peso que le han otorgado a la estructura en la creación de las oportunidades políticas en las que su acción se inscribiría, en detrimento del papel de los actores sociales. En segundo lugar, estas teorías no han prestado la necesaria atención a las identidades como elemento clave que vincula los puntos de vista de los actores en la construcción de sus acciones. Nunes menciona que el concepto de “estructura de oportunidades políticas” se ha usado de tal modo que puede perder su capacidad explicativa al aplicarse a todo tipo de ámbitos (culturales, de la contienda electoral, de la vida cotidiana). Sin embargo, Nunes considera que no es posible pensar las manifestaciones sociales sin la activación de diversos medios, al mismo tiempo reconoce que las teorías del proceso político han demostrado la importancia de los sistemas políticos a la hora de analizar la emergencia de los movimientos sociales y plantean su importancia en el análisis de contextos regionales a pesar del debilitamiento de los estados nacionales.

En relación con la perspectiva europea que se desarrolló a partir de Touraine, Nunes (2014) menciona que el esfuerzo por establecer las diferencias entre los “nuevos” movimientos sociales (orientados por las clases medias, con reivindicaciones identitarias en contra de la intromisión de la racionalidad instrumental en la vida cotidiana) y los “viejos” movimientos (centrados en la lucha de clase y en reivindicaciones materiales), ha llevado a discusiones estériles y, como lo ha sugerido Melucci (1999), se requiere ubicar adecuadamente cada movimiento en su contexto. Sin embargo, a pesar de estas críticas estos teóricos han demostrado la importancia de analizar las dimensiones culturales, el papel del proceso de construcción de identidades colectivas en el desarrollo de los movimientos sociales, así como el rol que éstos últimos juegan en la construcción de dichas identidades.

En todo caso, Nunes (2014) destaca la presencia de varios elementos comunes en las diferentes corrientes teóricas: el conflicto (que implica la presencia de opositores), la construcción de una colectividad, la búsqueda de transformaciones y el desarrollo de una acción que exige de cierta continuidad y cohesión. A partir de este planteamiento, Nunes destaca varios aspectos de las aproximaciones contemporáneas. Por ejemplo el trabajo de Pleyers (2010, citado en Nunes, 2014), quien afirma que los objetivos de la movilización pasan primero por la dimensión cultural e individual antes que por la esfera política. Se trata de activistas de la experiencia y del sentir, de modo que su finalidad es crear espacios de vida que se opongan a la dominación económica y cultural del modelo neoliberal. Destaca también la propuesta de Jasper (1998, citado en Nunes, 2014) quien presta especial importancia a las emociones en el estudio de los movimientos culturales, aspecto que no ha sido abordado por los estudiosos del tema y trata de mostrar cómo los factores subjetivos pueden influenciar su desarrollo, dado que permiten comprender las dinámicas internas como vínculos afectivos que se generan entre activistas.

Ahora bien, se requiere analizar el paso de la identidad a la acción, así como el hecho de que estas se articulen con la construcción de un público, de un espectáculo. Aquí la perspectiva de McDonald (2004) de los movimientos de experiencia, contribuye a profundizar la cuestión. Como ya se señaló en la introducción, los vínculos horizontales de amistad, la fluidez de la acción y las relaciones de reciprocidad y por acuerdos estratégicos referidos a la solución de problemas compartidos, son centrales para abordar las identidades en relación con los movimientos.

Esta manera de entender los movimientos responde a las transformaciones del mundo contemporáneo en los que se han construido nuevas gramáticas de la experiencia, así como nuevas formas de organización y acción que ya no se ajustan a las definiciones tradicionales de los movimientos sociales (McDonald, 2006). No se trata solo de cambios en las relaciones que se establecen entre individuos y colectivos, tampoco de la aparición de las llamadas sociedades en red, sino de cambios en las formas de estar en el mundo, es decir, de experimentar lo propio y de incorporar al otro en la construcción de sí. En este contexto se requiere repensar lo que se entiende por movimiento y lo que se entiende por acción. McDonald reconocer que en los años 1990 se celebró la globalización en términos de la

expansión de la economía sin fronteras, mientras que a finales de esa década el abordaje de las “resistencias” cobró mayor importancia, reduciendo la acción colectiva a la defensa de intereses, tradiciones o identidades locales. Los movimientos fueron considerados como una “respuesta defensiva”, como reacción a la globalización. Los modelos de análisis centrados en las oportunidades, las estrategias y las comunidades terminaron empañando las gramáticas emergentes de acción, cultura y organización, sobre todo aquellas consideradas como las “no occidentales” (McDonald, 2006). Para el autor la globalización coloca nuevos retos, por ejemplo el hecho de que no se vive en “un mundo” sino que cada quien comparte muchos mundos. Esta manera de entender el mundo contemporáneo coloca sobre el tapete la necesidad de entender cómo los movimientos desarrollan nuevas formas de conexión parcial, nuevas experiencias de frontera. Desde la perspectiva de McDonald, este panorama abre también la posibilidad de formas más complejas de conocer, posibilitando una ciencia social fluida y descentralizada, con fluidos y modos descentralizados de conocimiento que apelan a lo alegórico, lo indirectamente, una ciencia social tal vez pictórica, sensible y poética, una ciencia social de conexiones parciales.

De acuerdo con McDonald (2006) la comprensión moderna de la acción colectiva se desarrolla en términos de la intencionalidad de su construcción, así como de la búsqueda de mayor autonomía y libertad. Dentro este marco, la relación con el cuerpo es instrumental donde el actor se experimenta a sí mismo como "en" un cuerpo o como un ser que "tiene" un cuerpo. Así los movimientos se han entendido dentro de una dicotomía recurrente, de un lado, estos son analizados en términos instrumentales (enmarcados en términos de modelos de acción racional) o en términos expresivos (con énfasis en la identidad, lo simbólico o las comunidades). En esta dirección plantea argumentos similares a los de Fraser (1991) en los que se entiende el espacio público como una esfera racional extrapolando un modelo idealizado de la esfera pública burguesa. El actor individual ha sido entendido como secular, incorpóreo y racional. Este paradigma fue utilizado para pensar la organización y la relación entre experiencia individual y colectiva. En el corazón de este entendimiento se encuentra la categoría de representación.

Los movimientos de experiencia apelan al análisis de acciones entendidas en términos de “intersubjetividad incorporada” en lugar de apelar a los modelos de representación. Estos



subrayan la pluralidad de sentidos a través de los cuales se puede experimentar el mundo, el otro y el yo. Esto permite ir más allá de la acción intencional y coloca sobre el tapete la cuestión de lo que McDonald enuncia como “encarnación y los sentidos”: danza, música, paseos en bicicleta, experiencias de vulnerabilidad y confrontación, donde el actor encarnado y la intersubjetividad encarnada se emplean en la movilización.

En esta dirección, vale la pena decir que el análisis del discurso hoppers no se analiza como un conjunto de temas lógicamente ordenado, sino como una puesta en escena que pretende generar en el público preguntas, inconformidad, indignación y, en ocasiones, acción. Como se verá más adelante, el MC al cantar encarna las voces de la calle, a través de él hablan los ladrones, los excluidos, los violentados.

Como se ha planteado hasta ahora, el análisis de los movimientos demanda el abordaje de las condiciones que los posibilitan y/o limitan, de los medios que emplean, de las tensiones que articulan sus identidades, así como los procesos a través de los cuales se afirman desde su diferencia y el modo como entienden los conflictos en los que se involucran. Estos pueden contar con una estructura organizativa relativamente establecida, o pueden desplegarse según acuerdos coyunturales a través de dinámicas fluidas de solidaridad apelando a sus propias maneras de encontrarse y de actuar. La comprensión del proceso relacional del hip hop requiere además del análisis del papel que ha jugado el espectáculo en la constitución de su identidad, en su visibilización, en su puesta en escena y en su esfuerzo por revolucionar las mentes, entendiendo que esas relaciones apelan al intercambio de experiencias y al encuentro festivo.

#### **b. El espectáculo: entre la experiencia como mercancía y escenario de lucha**

Vale la pena partir del análisis que hace Rodríguez (2005) sobre el Festival de Break Dance que venía impulsando el Instituto Distrital de Cultura y Turismo –IDCT- para el año 2000: según este autor, el hip hop es una cultura que cuenta con una historia propia, que desde la calle ha construido un discurso reivindicativo, sin embargo, el contacto con las entidades públicas ha transformado su quehacer, al punto que ya no se trata de lograr reconocimiento, sino ganar dinero:

“Al interactuar, por ejemplo con instituciones como el IDCT [...] las preocupaciones se desplazan. Ya no se trata de dar vida a un territorio sino de hacer del hip hop una forma de ganarse la vida. La celebración del ghetto y de la calle se desvanece frente a la reivindicación del hip hop como una modalidad artística universal” (Ayarza 2002, citado en Rodríguez, 2005. p. 60)

Este es un modo de colocar sobre el tapete la compleja relación entre las industrias culturales, la calle y el hip hop: los conciertos distritales, las producciones musicales, las giras de muchos grupos, la visibilidad en los medios, pusieron en contacto a jóvenes populares con el mundo de la farándula. Rodríguez (2005) opone el break-calle al break-escena. El primero cuenta con sus propias reglas: el reto y la rueda. Se trata de un break hecho para que los observadores puedan entrar al show y convertirse en protagonistas retando a otros bailarines. “Pero si somos estrictos, el break dance es un medio de oposición estilística y social del arte dancístico, pues controvierte no sólo la manera de utilizar la mecánica corporal, sino también la mirada paradigmática del escenario convencional” (Rodríguez, 2005, p. 88). Los festivales distritales que se desarrollaron desde mediados de los años 1990 en Bogotá (más adelante se describirán en detalle), introducen otra lógica: la de las coreografías, la que separa el público y los bailarines, así como la dinámica de las audiciones. Los grupos y los bailarines son convocados a un “concurso” para que un jurado los seleccione y luego preparen el espectáculo correspondiente. No se trata ya del encuentro entre grupos de amigos que han practicado para impresionar a sus rivales o para expresarse en contra de lo que consideran injusto, sino de campeonatos en los que hay varias rondas de competencia.

Deben destacarse por lo menos dos características de los concursos-espectáculo en los que participa el hip hop: 1) estos terminan siendo eventos que “desconectan” a los grupos de sus problemas locales, pues los nuevos eventos no pretenden interpelar al público, ni sumarse a la movilización social, sino divertir, vender y promocionar artistas, y 2) lo que se podría llamar “empresarización” de los grupos, pues deben acomodarse a la lógica de producción de espectáculos, con nuevos personajes, como los manager, los directores, los coreógrafos, entre otros. Pero estos cambios no son automáticos, ni pueden reducirse a una lógica dualista en la que la calle y el escenario se oponen:

“La incomodidad general expuesta por los breakers sobre el VI Festival [Distrital de Break Dance] tenía que ver con la ausencia del reto, ya que de alguna manera dicho certamen omitía una parte fundamental del espíritu de la manifestación del break dance. El reto, es decir, el combate entre grupos, tiene por principio la comunicación tácita entre bailarines, y su principal intercambio de conocimiento se basa en la corporeidad, los gestos, y la confección de maniobras físicas que se complejizan gracias a la confrontación y la competición” (Rodríguez, 2005, p. 93)

Esta tensión al interior del hip hop va de la mano con lo que ellos han denominado como “lo comercial” (Rodríguez, 2005 y Pérez, 2011). Para Pérez (2011) el dilema radica en lo que se considere comercial y se refiere a la aparición de artistas prefabricados por disqueras en el ámbito estadounidense: “Estos artistas dieron pie para que se hiciera la diferencia entre el hip-hop legítimo, el que lleva contenido, el que aporta, propone, y el rap, la vertiente comercial” (Pérez, 2011, p. 124). Sin embargo las industrias musicales no han tenido el mismo impacto en Latinoamérica. Aquí cabe subrayar que el espectáculo sigue siendo un medio de movilización para el hip hop.

En esta encrucijada, vale la pena referirse al espectáculo como dispositivo social que reproduce relaciones de poder. En efecto, Debord (1978) define al mundo contemporáneo como “sociedad del espectáculo”. Las imágenes sobre la sociedad, “reemplazan” a la realidad misma: las imágenes son más reales que la realidad de las relaciones sociales subyacentes. En otras palabras, las imágenes se constituyen en un modelo efectivo de la vida socialmente dominante, de modo que las imágenes falaces invaden la realidad vivida. De acuerdo con él, el espectáculo es la principal producción de la sociedad contemporánea y es la expresión del modo como la economía ha sometido a los hombres vivos, convirtiendo sus experiencias en una mercancía: las imágenes que modulan los estilos de vida, no sólo se producen como mercancías, sino que definen el modo como unos y otros se vinculan al orden social, esto es, en tanto consumidores de experiencias.

Esta penetrante visión de la sociedad deja de lado el hecho de que el espectáculo es también lugar de la lucha social, de disputa contra los modelos dominantes, incluso del modo como los sujetos se adhieren a ellos, tal y como se puede mostrar en el caso del hip hop bogotano. El espectáculo hoppers se constituye en una acción sobre el devenir social cotidiano (con sus

contradicciones y tensiones), de modo que es tanto una representación de la realidad como una disputa contra las representaciones dominantes.

Ahora bien, Farrar y Warner (2008) cuestionan la perspectiva tradicional de abordaje del espectáculo que lo considera como la antítesis de la participación política auténtica. Pues esa perspectiva no lleva sino al cinismo y a la apatía por la política:

“Virtualmente todos esos análisis llegan a una conclusión similar: hemos sido transformados, [pasando de ser] una nación [Estados Unidos] con una ciudadanía vigorosa, comprometida y bien informada, a una nación de adictos al entretenimiento: fácilmente aburridos, cada vez más displicentes y progresivamente más reacios y/o incapaces de separar los hechos de la ficción” (p. 278)<sup>19</sup>

Los autores discuten que la tradicional distinción entre actores (participantes) y audiencias (espectadoras) es muy simplista, de modo que en algunos casos, formas creativas de protesta política requieren de una audiencia activa. Para ellos, los estudiosos que asumen la perspectiva tradicional frente al espectáculo tienden a construir una espiral negativa: los espectáculos conducen a que los espectadores asuman una distancia irónica, la cual lleva al cinismo y este finalmente conduce a la pasividad política.

Farrar y Warner (2008) discuten esta perspectiva tradicional a partir de lo que llaman “cultura jamming”, en la que diversos grupos emplean una variedad de tácticas para desestabilizar y transformar desde dentro los mensajes dominantes propios del consumo capitalista. Estos grupos pueden invadir los espectáculos políticos sugiriendo nuevas formas de participar. Los autores reconocen que muchos de ellos han empleado tácticas estéticas para dirigirse al público y proponer “counter-publics” que “descarrilen” o frustren los mensajes hegemónicos.

Como lo ha evidenciado el caso del hip hop, el espectáculo no sólo alude a la transformación de los mensajes dominantes, sino que se constituye en un mecanismo de auto-afirmación, de narración de las perspectivas de un grupo social. Castiblanco (2005) alude a esta cuestión cuando analiza el rap como una resistencia que más que oponerse a un contendor, pretende

---

<sup>19</sup> “Virtually all of these accounts come to a similar conclusion: as a nation we have been transformed from vigorous, engaged, well-informed citizenry into a nation of entertainment junkies: quickly bored, increasingly blasé, and progressively more unwilling/ or unable to separate fact from fiction” (traducción propia)

construir un nuevo significado de sí y de las calles. Según ella, rap es “rhythm and poetry”, ritmo y poesía, “pero también es «Revolución Artística Popular, Revolución Anarquía y Protesta»” (p. 256). De acuerdo con la autora, este género se ha convertido en una práctica que abarca la totalidad de la vida de sus cultores: “El rap dicen muchos es hablar, denunciar, protestar, confrontar, interpelar, cuestionar, pero ante todo es vivir, es hacer, es experimentar una forma de vida alterna como respuesta, que no espera ser resuelta por otros, sino que ocurre en las vivencias, justamente cuando éstas desafían los límites” (p. 256). Sin embargo, “El rap como fenómeno intercultural de circulación global, no ha escapado a la simplificación que de una u otra forma impone la lógica del consumo” (p. 257). Con todo, ella considera que la producción musical del género se ha mantenido bajo el sello de la independencia y la autonomía, de modo que éste se mantiene como una resistencia que sostiene “la rebelión” como su matriz cultural, como una respuesta de los jóvenes pobres que se han convertido en los narradores de su barrio. Ella reconoce que existen otras tendencias que se acercan al universo del consumo y la producción discográfica “comercial”.

Puede decirse que esta perspectiva problematiza el modo como tradicionalmente se ha concebido el espectáculo, esto es, en tanto herramienta de normalización, instrumento de distracción y de regulación cultural en favor de ciertos intereses<sup>20</sup>. Al mismo tiempo, el abordaje problematiza el modo como se ha analizado al hip hop en Latinoamérica y en Estados Unidos (más adelante se profundiza en esta cuestión). Así que, como escenario de confrontaciones, tensiones, transacciones y complicidades, el espectáculo hopper permite aproximarse a la esfera pública urbana desde un ángulo prometedor que ya se ha sugerido: sin espectáculo no hay política.

Como ya se mencionó en la introducción, el hip hop conjuga un proceso de visibilización, la construcción de un discurso, un modo de ponerlo en escena y unas reflexiones que abordan las tensiones internas. Estas categorías aluden al carácter fluido de los movimientos de experiencia, expresando el tipo de escenarios a través de los cuales el hip hop se construye en relación con otros, especialmente en y desde los espectáculos. Debe anotarse que estos

---

<sup>20</sup> En esta dirección se destacan los trabajos pioneros de Debord (1978) y Edelman (1991).

espectáculos se revelan como dinamizadores de su identidad, de su acción y del contexto problemático en el que se inscriben.

Como se podrá leer a continuación, los estudios sobre culturas juveniles contribuyen a problematizar la relación entre estética y política. Dicha problematización contribuye a la construcción del concepto de movimiento cultural.

### **c. Culturas juveniles, estéticas y políticas**

Los estudios sobre jóvenes surgen a mediados del siglo XX y se encuentran relacionados con los procesos de industrialización de la segunda postguerra mundial (Muñoz, 2003). En este contexto emergen los jóvenes como actores sociales, como sujetos de derechos y como público de una oferta cultural específica. Para la década de 1960, el surgimiento de los movimientos estudiantiles confiere a los jóvenes una dimensión política (Reguillo, 2007). Con el surgimiento de las culturas juveniles se desarrollan investigaciones encaminadas al control y administración de lo que se consideró como desviaciones sociales (Reguillo, 2007; Feixa y Porzio, 2004). Así por ejemplo, en España se publicaron trabajos que afirmaban lo siguiente: “Conviene distinguir amplias zonas diferenciales, que se inician en el jovenzuelo mal educado, basto y grosero, y acaban en el criminal [...] entonces abarcamos una extensa área social, verdaderamente impresionante e insospechada” (Riocerezo 1970, citado por Feixa y Porzio, 2004, p. 6). Esta lectura de las dinámicas juveniles justificó en ese país la expedición de “la ley de vagos y maleantes” para los años de 1970, la cual castigaba a todos aquellos jóvenes que con sus acciones “rompieran con la sana convivencia”.

Para los años 1980 y 1990, los estudios sobre juventud abordaron problemas relacionados con el consumo cultural. En este escenario también surgen los análisis de las “tribus urbanas” que tienden a explicar las prácticas juveniles en términos de su ritualidad, de su afectividad y de los modos como se juntan. Martín-Barbero presenta una lectura crítica de los abordajes desarrollados para la época:

“la preocupación de la sociedad no es tanto por las transformaciones y trastornos que la juventud está viviendo, sino más bien por su participación como agente de la inseguridad que vivimos y por el cuestionamiento que explosivamente hace la juventud de las mentiras que esta sociedad se mete a sí misma para seguir creyendo

en una normalidad social que el desconcierto político, la desmoralización y la agresividad expresiva de los jóvenes está desenmascarando” (Martín-Barbero, 1998, p. 28)

Una perspectiva que reubica esta preocupación por el orden social ha sido desarrollada por Feixa (1999), quien discute el modo como se ha entendido a los jóvenes. En su trabajo destaca cinco factores claves en el surgimiento de la condición contemporánea de la juventud: 1) emergencia del “estado de bienestar” que genera un ambiente de crecimiento económico que lleva a la protección de los grupos dependientes (menores, ancianos, etc.), de modo que los jóvenes cuentan con mayores posibilidades educativas y de ocio, todo ello en un escenario de “transferencia de los recursos de los padres a los hijos” (Feixa, 1999, p. 43), 2) crisis de autoridad patriarcal que amplió las posibilidades del actuar juvenil, 3) nacimiento del “teenage market”, esto es, de un espacio de consumo destinado a jóvenes con poder adquisitivo, 4) medios de comunicación masiva que permitieron la creación de una cultura juvenil popular internacional, y 5) erosión de la moral puritana a partir de la modernización de los usos y costumbres que fue sustituida por una moral consumista. Esta perspectiva subraya el hecho de que la juventud se constituye en un fenómeno histórico, situacional y relacional, perspectiva que también desarrolla Reguillo (2007), abriendo un panorama analítico prometedor que toma distancia de los trabajos que consideran sus actividades como peligrosas.

De acuerdo con Feixa (1999), en los años 1960 emerge una juventud involucrada en el activismo político y el compromiso social. Sin embargo la aparente liberación de los jóvenes se convirtió con el paso de los años, en nuevas formas de dependencia en medio de la reestructuración socioeconómica: “el alargamiento de la dependencia familiar, la ampliación de las formas de cohabitación previas al matrimonio, los largos y discontinuos procesos de inserción laboral, el retraso de la primera paternidad, la pervivencia de las actividades de ocio en las edades maduras, etc., son factores que marcan un postergamiento de la juventud” (Feixa, 1999, p. 45). Este lugar paradójico de la juventud (con ansias de autonomía y postergación de responsabilidades), enmarca la aparición de la condición post-industrial de hombres y mujeres jóvenes que el autor denomina como “generación X”, caracterizada por la influencia de las nuevas tecnologías de la comunicación. Esta nueva cultura “puede recluir

a los jóvenes en un nuevo individualismo pero también puede conectarles con jóvenes de todo el planeta, dándoles la sensación de pertenecer a una comunidad universal” (Feixa, 1999, pp. 45-46).

Feixa (1999) menciona que, aun cuando la juventud sea una condición transitoria y que muchos de ellos cuentan con escasos recursos, algunas culturas han logrado niveles de autoafirmación considerables. Puede plantearse que una de esas culturas globales, es precisamente la del hip hop. En efecto, desde los años 1970 se desarrolló en Nueva York un estilo musical en el que los DJ mezclaron música (“rayando” los acetatos) con las improvisaciones de los “Maestros de Ceremonias” (MC) en medio de fiestas en las que se inventaron bailes que dieron origen al rap y al break dance (Toner, 1998). Estas músicas y sus bailes se difundieron a través de películas y discos que sonaron en emisoras juveniles de los años 1980. Estos sonidos sirvieron para que diversos grupos juveniles construyeran un discurso propio siguiendo el hilo de las propuestas críticas que expresaban el sentir de negros y latinos en Estados Unidos (Takeuti, 2010), así como de las creaciones más comerciales que glorificaban la cultura de las calles. El hip hop recoge una larga y compleja tradición de luchas de los afros en Estados Unidos (Rose, 1994) que se mueve entre la poesía, la música, los juegos de palabras, la ironía y las dinámicas comerciales propias de la industria musical.

Para Feixa, las culturas juveniles se articulan con otras esferas sociales a través de un proceso que se desarrolla en tres planos: 1) el de la cultura hegemónica, cultura que refleja la distribución del poder; los jóvenes se relacionan con esta desde la escuela, el sistema productivo, las entidades de control, etc., en un proceso de negociación, asimilación y/o tensión, 2) el plano de las culturas parentales, entendidas como las normas de conducta y valores propios del medio social de origen de los jóvenes, que incluye la relación entre padres e hijos, así como a la familia, el barrio, las redes de amistad, se trata de redes culturales definidas fundamentalmente por identidades étnicas y de clase y 3) el plano de las culturas generacionales que se refiere a la experiencia específica que los jóvenes construyen tanto en el seno de espacios institucionales de transmisión de la cultura hegemónica, como de escenarios parentales y sobre todo, de dinámicas de ocio (Feixa, 1999). En efecto, el hip hop se relaciona a través del espectáculo con la cultura hegemónica (en la medida en la que éste



tiende a desactivar su propuesta), con la cultura parental (como expresión del barrio y del *gueto*) y con la cultura generacional (como experiencia de los jóvenes-calle).

De otro lado, Feixa entiende las relaciones de género en las culturas juveniles como un proceso en el que se articulan posiciones y negociaciones estructuralmente diferentes, en otras palabras, hombres y mujeres jóvenes construyen sus perspectivas, propuestas y relaciones desde lugares diferenciados, así, las mujeres jóvenes tradicionalmente han sido consideradas marginales al interior de las culturas juveniles. Pero más que invisibles, Feixa considera que las mujeres jóvenes cuentan con otras estrategias para negociar sus espacios. Para sustentar esta posición retoma a Garber y McRobbie: “Para estas autoras, la cuestión no es tanto la presencia o ausencia de las mujeres en las culturas juveniles definidas en términos androcéntricos, sino las formas con que interactúan entre ellas y con otros sectores para negociar un espacio propio, articulando formas culturales, respuestas y resistencias específicas” (Feixa, 1999, p. 90).

Ahora bien, otro tipo de propuestas analíticas problematizan la juventud a partir del modo como los investigadores entienden el mundo contemporáneo, es decir, abordan las problemáticas juveniles como expresión de los síntomas sociales que los rodean, de modo que los jóvenes se encontrarían en una posición privilegiada para dar cuenta de las tensiones de la sociedad en su conjunto. Uno de esos aspectos problemáticos que aqueja al mundo contemporáneo, se refiere al individualismo que promueve el capitalismo tardío. En efecto, la modernidad ha insistido en que los sujetos se construyan a sí mismos, liberándose de las ataduras religiosas, sociales o culturales (García-Canclini, 1999), pero en las últimas décadas se ha exacerbado este proceso, de modo que las instituciones de socialización (familia, Estado, escuelas) perdieron protagonismo frente al mercado que terminó constituyéndose en el espacio privilegiado para la construcción de las identidades (Martín-Barbero, 2004 y 1998; Perea, 2008).

Le Breton (2012) plantea que esta condición se expresa con especial intensidad entre los jóvenes, quienes encuentran dificultad para identificar referentes a partir de los cuales definirse: “Las referencias sociales y culturales se multiplican y compiten, se relativizan unas a otras, provocan una perturbación, una confusión” (p. 13). Los jóvenes se encuentran entonces, enfrentados a la tarea de hacerse a sí mismos, pero en un escenario móvil, complejo,

en el que (puede agregarse) el espectáculo juega un papel clave: ofrece referencias, lenguajes y modos de ser y estar, ofrece historias volátiles en las que pueden creer por un momento. En este contexto de precariedad de las subjetividades surge un fenómeno específico, la búsqueda de la identidad a través de la negación de sí: ante el abismo del sin sentido, los jóvenes se arriesgan a sí mismos (marcándose el cuerpo, compitiendo en retos peligrosos, etc.) con el propósito de salvarse, de lograr un punto estable que les permita definirse, soportar las frustraciones y establecer relaciones constructivas con los demás.

Se tiene entonces un panorama dual: por una parte, los estudios sobre juventud pueden develar aspectos oscuros o poco analizados de las sociedades a las que pertenecen, de otra parte, esos estudios suelen reflejar las preocupaciones y orientaciones ideológicas de los investigadores y de las élites. En esta dirección vale la pena detenerse en el trabajo de Feixa y Porzio (2004) en el que presentan la evolución de los estudios académicos sobre las culturas juveniles en España. Para ellos, dichas culturas “refieren la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre o en espacios intersticiales de la vida institucional” (p. 10). Las “microsociedades juveniles” aparecen desde la segunda guerra mundial, como culturas que construyen sus propias concepciones del espacio y del tiempo, alejándose de las denominadas instituciones adultas.

Estas expresiones responden a un momento histórico en el que los jóvenes llaman la atención de los medios de comunicación, de la academia y de las instituciones estatales, para luego desvanecerse o resinificarse. Para los autores, la emergencia y el desarrollo de las culturas juveniles en España, se encuentra asociada a las dinámicas de cambio que ha vivido el país:

“Desde los años 60, la emergencia de las culturas juveniles en España es una de las manifestaciones de los intensos procesos de transición que se viven en el territorio peninsular: transición económica de la penuria al bienestar, transición social del monolitismo al pluralismo, transición política de la dictadura a la democracia, transición cultural del puritanismo al consumo” (Feixa y Porzio, 2004, p. 22)

Ahora bien, para ellos, los estudios realizados sobre el fenómeno juvenil se encuentran relacionados con “discursos ideológicos y mediáticos que se van construyendo en torno al

“problema de la juventud” (o a la ‘juventud como problema’)” (Feixa y Porzio, 2004, p. 22), de modo que los discursos dominantes ponen de manifiesto las tendencias de cambio social, relacionados con el proceso de modernización cultural y apertura al exterior, y, sobre todo, expresan “los miedos y resistencias que este proceso despierta entre los sectores más conservadores” (Feixa y Porzio, 2004, p. 22).

En una dirección similar, Fouce (2004) analiza el surgimiento y desarrollo del punk en el marco de las transformaciones sociales de la sociedad española. Así, el proceso de transición democrática marcó el nacimiento y desarrollo de la escena punk, pero tal proceso condicionó a su vez, los discursos que desde diferentes esferas explicó tal movimiento: unos encontraron en esta escena el fracaso de la transición democrática, mientras otros encontraron en ella el estandarte de la modernidad, de la nueva España que estaba a la altura de sus vecinos en términos de cultura, libertad y modernidad. “La movida” (la cultura juvenil) también sirvió para que las nuevas élites legitimaran su nuevo proyecto democrático:

“Una joven democracia necesitada de legitimación social e internacional en busca de una imagen suficientemente atractiva como para hacer olvidar que había llegado como resultado del pacto con los supervivientes del régimen, con el consiguiente rechazo del cambio revolucionario y el olvido de los pecadillos del pasado [...] Lanzando la movida como imagen de la joven democracia española, esta se aseguraba la atención de los medios” (Fouce, 2004, p. 58)

La escena punk tomó fuerza por el nacimiento de nuevos canales televisivos que se constituyeron en plataformas para que los grupos musicales comunicaran sus estilos de vida, a través de su estética y de sus símbolos. Desde la óptica política, “la movida” estuvo apoyada por la victoria en las elecciones del partido de izquierda PSOE en 1982, año que significó la ruptura definitiva del sistema autoritario franquista, se celebró el mundial de fútbol y se desarrolló una visita del Papa. Fouce define al punk como una subcultura que surge y se desarrolla desde un diálogo complejo con la cultura dominante: “el hombre hace su propia historia, pero no de la forma que le place, sino bajo unas circunstancias que no han sido escogidas por él” (p. 63). En este escenario, los jóvenes punk se definen más por su militancia cultural que por su quehacer político.

Acosta (2015) propone una lectura más radical del contenido político de la categoría “juventud”. En primer lugar, el carácter político de ésta se debe a que nació “de la evolución de las prácticas del ejercicio del poder [cuyas categorías] son forjadas como industrias concretas de producción, delimitación y procesamiento de los cuerpos sociales” (p. 11). Así que el análisis de lo juvenil, ha respondido a la preocupación por darle a dicha población un lugar útil en el marco de las relaciones sociales, de ahí que la administración de los jóvenes suponga la creación de mecanismos de sujeción que canalicen las “potencias vivas de trabajo social, creadoras de trabajo libre” (p. 11). En resumen:

“Nada más explícitamente gubernamental y biopolítico que las tecnologías que disciplinan y/o controlan el conjunto de las fuerzas humanas: mente y cuerpo en los espacios familiares y escolares, esa policía social denominada pedagogía a la que se somete a infantes y jóvenes” (Acosta, 2015, p. 12)

En el campo de lo juvenil se pone en juego la economía contemporánea que procura incorporar su potencial en el marco de un cierto tipo de producción, de cierto tipo de profesiones y oficios. “Pero también toda una rebeldía, toda una organización de la rebeldía, todo un campo de lucha” (Acosta, 2015, p. 12). Tal campo está en movimiento, se puede agregar, tanto por las dinámicas de las culturas con las que se relaciona (dominantes, parentales, generacionales, según las define Feixa, 1999), como por las diferentes lecturas que sobre los hombres y mujeres jóvenes se construyen: dichas construcciones pueden traducirse en una arquitectura de gobierno ante la cual éstos responden para usarla, negociar o resistirse a ella.

El análisis de las culturas juveniles (como el hip hop en Bogotá) requiere de un abordaje que recoja su carácter procesual, contextual y localizado, pero también deberá dar cuenta del modo como se ha creado y aplicado la categoría “juventud” por las políticas públicas, en últimas, se requiere abordar el modo como esas categorías crean un escenario de relaciones entre las instituciones y los jóvenes. Como se verá más adelante en el caso de los hoppers, dichas relaciones surgieron de la preocupación por restaurar el orden que el sicariato había roto (desde la perspectiva de los formuladores de políticas) así como de la preocupación por el exterminio social del que fueron objeto los jóvenes durante los años 1990. A lo anterior se suma el hecho de que la construcción de las identidades juveniles se articula a las dinámicas

de consumo, lo que coloca a las culturas juveniles en relación con los espectáculos. Pero como se ha anotado atrás los espectáculos también sirven de escenario donde se despliegan luchas culturales, lo que implica que la relación entre consumo e identidades, es problemático y móvil. Este carácter complejo ha sido recogido y problematizado por Marín y Muñoz (2002) al discutir la relación entre estética y política en las culturas juveniles.

En efecto, para estos autores los jóvenes se enfrentan al reto de construirse a sí mismos, de hacer de sí una obra de arte a partir de las condiciones sociales que viven (que son para muchos adversas), de ahí que sus propuestas culturales no puedan reducirse a un conjunto de significaciones estables. Marín y Muñoz desplazan el centro de análisis desde los simbolismos y significaciones establecidas, hacia el proceso de construcción de sentido. En otras palabras, no se trata de establecer el significado de las obras ni objetos juveniles (ropa, música, peinado, etc.), sino de entender los procesos a partir de los cuales se construyen tales significaciones. Entonces, la estética no se reduce a un “estilo”, en otras palabras, no se reduce al uso de vestimentas y accesorios o al consumo de un tipo de música: “La autoformación, la producción de nuevos modos de existencia y creación juvenil de las culturas son tres caminos escogidos para arrojar luces sobre los desatendidos dominios de la estética” (Marín y Muñoz, 2002, p. 60). Pero esa estética se encuentra atravesada por relaciones de poder que se evidencian en las disputas por y a partir de las significaciones sociales. En esta dirección, el hip hop como movimiento que apela al espectáculo, permite abordar esa relación compleja entre la estética, la identidad y la política que señalan Marín y Muñoz como uno de los aspectos que deben ser profundizados en los estudios de juventud.

En esta misma dirección vale decir que la cultura se constituye entonces en un campo de confrontación, lo que recuerda la discusión planteada por Martín-Barbero (1999) alrededor de la noción de hegemonía: los parámetros que orientan la significación social son producto de una serie de relaciones de poder, de modo que los patrones culturales responden menos a las necesidades de cada grupo social que al modo como los grupos sociales con ventajas han construido su representación de la realidad. Es decir, solo se podría percibir lo que la hegemonía le permitiría asumir a cada quien como propio:

“Haciendo pensar, que es posible pensar en el proceso de dominación social ya no como imposición desde un exterior y sin sujetos, sino como un proceso en el que una

clase hegemónica en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas” (Martín-Barbero, 1999, p. 85)

Para Martín-Barbero no se trata de una situación estática, pues la hegemonía, se hace y deshace, se rehace permanentemente en un proceso vivo, en el que se ponen en juego relaciones de fuerza y de sentido, “de apropiación del sentido por el poder, de seducción y de complicidad” (p. 85). Así, la cultura se constituye en un “campo estratégico en la lucha por ser espacio articulador de los conflictos” (p. 85).

Entonces este proceso de construcción de la realidad social, no es unilateral (de arriba abajo) sino que supone un complejo proceso de reapropiaciones en el que se negocian, intercambian, rechazan, complementan, colaboran entre sí, diversas concepciones del mundo, diversas perspectivas. Los espacios de encuentro social en los que opera esa dinámica de construcción de la realidad social y de las disputas que le subyacen, han sido definidos por Martín-Barbero como mediaciones (1998a).

Así que la pregunta por la construcción del movimiento cultural hopper en Bogotá, se enmarca en esta relación entre estética (como creación de modos de existencia, de un nosotros) y propuesta de movilización: la autoafirmación, la producción de nuevos modos de existencia y creación juvenil de las culturas son tres categorías que permiten dar cuenta de esas tensiones que enmarcan la visibilización del hip hop, su narrativa (su discurso), su puesta en escena y el modo como esa narrativa se renueva, se discute, se rearticula (reflexión), en otras palabras, dar cuenta del proceso de producción de sentido al que ha aludido Muñoz y Marín (2002).

#### **d. Discurso e interpelación**

Van Dijk entiende los discursos como unidades del lenguaje que pueden ser analizados sistemáticamente a través del abordaje de dos dimensiones: la textual y la contextual. La primera da cuenta de las estructuras del discurso en términos de su gramática, sintaxis y semiótica (estructuras de significación). La segunda relaciona estas descripciones estructurales con propiedades del contexto, como los procesos cognitivos y las representaciones o factores socioculturales (Van Dijk, 1990, p. 45). Para este autor, esta distinción facilita la descripción analítica y la formación de la teoría. Sin embargo esta

diferenciación es un artefacto “metateórico” pues en la realidad “sólo tenemos representaciones cognitivas de las reglas del discurso y de las estrategias de su aplicación en la producción del discurso y en la comprensión” (Van Dijk, 1990, p. 45). En otras palabras, quienes emplean los discursos aplican reglas que hacen inteligible lo que dicen y estas reglas dependen de los contextos de producción, circulación y retroalimentación correspondientes. Sin embargo, “el discurso puede tener propiedades generales, abstractas o libres de contexto, que pueden explicarse mediante cierto tipo de gramáticas del discurso, y propiedades que varían a través de los diferentes contextos (las situaciones, los hablantes, etc.) en la misma cultura” (Van Dijk, 1990, p. 45).

Van Dijk plantea la presencia de un componente pragmático que trasciende el análisis de las formas y de las estructuras de significado, para enfatizar el acto social en el que se emplean los discursos. El análisis de esta dimensión debe especificar los tipos de habla propios de una cultura, así como las reglas que determinan en qué condiciones estos actos de habla son apropiados. De otro lado, el autor plantea las categorías de estilo y retórica. La primera alude a las elecciones que hace el hablante, esto es, el tipo de expresiones que prefiere emplear frente a otras posibles que le ofrece el contexto. La segunda se refiere a las estrategias que emplea quien se expresa para persuadir a los demás, es decir, estudia los aspectos sociopsicológicos de la persuasión.

Ahora bien, en la presente tesis se privilegian estos últimos elementos señalados por Van Dijk: pragmatismo, estilo y retórica, pues se pretende entender los discursos *hoppers* en el contexto de su articulación entre movilización, rebusque e identidad. Así que la categoría “puesta en escena” pretende especificar cómo los *hoppers* usan sus discursos. Pero para ello es necesario analizar cómo se componen dichos discursos en términos retóricos, en otras palabras, qué estrategias de enunciación emplean y cómo ellas implican una dimensión identitaria (presentación de sí) y un esfuerzo de interpelación (que se puede asimilar parcialmente con la noción de retórica de Van Dijk).

En trabajos posteriores Van Dijk se esfuerza por desarrollar lo que denomina como Análisis Crítico del Discurso (ACD). Dicho análisis tiene como objetivo fundamental el de evidenciar a través del análisis del discurso problemas sociales y políticos. Parte de la idea de que quienes tienen el poder, cuentan con mecanismos para construir y difundir discursos que

pretenden dar forma a la realidad social (Van Dijk, 1994). A través de la ACD se pretende establecer cómo el discurso contribuye a la reproducción de la desigualdad y la injusticia social examinando quiénes tienen acceso a estructuras discursivas legítimas. Así que su análisis se concentra en lo que denomina como abuso de poder, esto es, las estrategias de uso, de legitimación y de construcción de la dominación. Este tipo de estudio pretende identificar los recursos de dominación empleados por las élites, del poder que ejercen controlando los actos de los demás, así como la definición de quién puede hablar, sobre qué y cuándo.

La presente tesis no aborda directamente la dominación. Aborda los modos como los jóvenes calle han construido una representación de sí mismos, el tipo de relaciones que han desarrollado en el proceso y el contexto correspondiente. Así que el énfasis se coloca del lado del hip hop, especificando cómo han “respondido” al modo como las instituciones y los organizadores de eventos masivos los definen (capítulos Visibilización y Hip Hop al Parque). Sin embargo, no se pierde de vista las desigualdades entre quienes construyen y proyectan los discursos.

De otro lado, Santander (2011) señala una característica clave de los discursos: su opacidad. “Sabemos que el lenguaje no es transparente, los signos no son inocentes, que la connotación va con la denotación, que el lenguaje muestra, pero también distorsiona y oculta, que a veces lo expresado refleja directamente lo pensado y a veces sólo es un indicio ligero, sutil, cínico” (p. 208). Esta opacidad puede abordarse a partir del contraste entre diversas fuentes y se encuentra presente en la interacción entre el investigador y los sujetos. En el caso que nos ocupa, las discusiones frente a las tensiones internas colocan sobre el tapete algunos de los aspectos menos visibles, más “opacos” del proceso a través del cual los hoppers se han construido.

Santander señala que el interés por los discursos se constituye en un llamado al reconocimiento de las diferencias, de modo que en ellos se despliegan nociones como identidad y cultura en condiciones de desigualdad. “Evidentemente, en la problemática cultural e identitaria el lenguaje juega un rol central, mucho más prominente que en la problemática de clase social” (2011, p. 209). Los discursos se entienden también “como un lugar donde los prejuicios, estereotipos, representaciones negativas, etc. se re-producen” (2011, p. 209). De este modo lo discursivo es una dimensión clave en el análisis de los



vínculos y de las relaciones sociales. Entonces el análisis de los discursos debe evidenciar lo opaco en el contexto de disputas por las identidades en el mundo contemporáneo.

Es necesario referir el modo como los discursos interactúan y contribuyen a la creación de la realidad social de los individuos. Hall (2003) entiende la identidad como una tensión entre las posiciones de sujeto previstas culturalmente y las creaciones de sí. Se tiene, por una parte, la existencia de “discursos” que operan en la constitución de los individuos, definiendo los modos como éstos se relacionan consigo mismos; de otra parte, emergen las formas de auto-creación que despliegan los sujetos quienes a partir de las reglas de constitución del “yo” que los circunscriben, proponen otras formas de ser. Existirá una articulación entre las posiciones de sujeto<sup>21</sup> y los sujetos mismos, es decir, una “correspondencia no necesaria” que se funda en la contingencia. Ahora bien, puede decirse que el modo como los discursos operan en la construcción identitaria, remite al modo como los primeros interpelan a los sujetos, tal y como lo plantea Butler en su libro “Dar cuenta de sí mismo” (2009). En este contexto, se requiere de un proceso que haga necesaria la constitución de un “yo” (como sujeto que es capaz de narrarse a sí mismo), capaz de desarrollar los parámetros a través de los cuales ese yo se hace inteligible para sí y para otros. Esta constitución del yo y las contingencias que van dando forma a su narrativa, se encuentra atravesada por dinámicas creativas que son relacionales.

Butler, en relación con la construcción de los “cuerpos que importan” (2010) ofrece algunos elementos claves para ampliar esta perspectiva: las constituciones de género<sup>22</sup> se definen como actos de carácter performativo. Desde su perspectiva, el cuerpo es la materialización de posibilidades que están condicionadas y circunscritas históricamente. De ahí que el género se despliegue como una actuación, un estilo corporal, un quehacer performativo, dramático y no referencial (en el sentido de que no es la expresión de una idea trascendental –o predeterminada biológicamente- de ser humano, sino que es el efecto de una serie de producciones culturales). Esta actuación, esta dramatización del género supone fuertes

---

<sup>21</sup> Pueden entenderse las posiciones de sujeto como formaciones discursivas que aparecen y se transforman según relaciones de fuerza contingentes.

<sup>22</sup> Vale decir que no se nace hombre o mujer con características masculinas o femeninas predeterminadas, sino que los géneros, los atributos que se le otorgan a unos y a otras, se desarrollan de acuerdo a tensiones históricas de diversa índole. Desde esta perspectiva, el sexo (el dato biológico), la orientación sexual y el rol de género, no pueden confundirse.

consecuencias punitivas, en tanto que los demás (los espectadores) tienden a sancionar aquellas actuaciones que no corresponden con lo esperado. Desde esta perspectiva, ella insiste en la necesidad de abordar los modos como el mundo es producido a través de actos de experiencia subjetiva.

Los discursos al entrar en acción, al dirigirse al público, contribuyen a construir a los otros. Así por ejemplo, los discursos sobre los jóvenes contribuyen a que éstos se definan a sí mismos y que asuman como propias ciertas perspectivas y conductas establecidas por otros (Uribe, 2001; Acosta, 2015; Fischer, 2003). En este sentido los discursos interpelan a los sujetos proponiéndoles referentes para definir lo que son, lo que pueden hacer, decir e incluso desear, contribuyendo de este modo a crear un espectro de posibilidades enmarcadas y etiquetadas socialmente (Butler, 2009).

En conclusión se puede decir que el análisis del hip hop como movimiento cultural requiere del abordaje de varios procesos interrelacionados:

- Los que permiten la visibilización del actor en cuestión (creación de una cultura juvenil, en términos de Muñoz y Marín, 2002). Estos incluyen la construcción de un nosotros basados en las experiencias compartidas y en el encuentro cotidiano (autoafirmación)
- Su discurso, es decir la elaboración de un modo de entender el mundo social, de enfrentar la conflictividad percibida desde la perspectiva del actor y de interperlar a su público (creación de nuevos modos de existencia, en términos de Muñoz y Marín, 2002)
- Su puesta en escena, es decir el modo como esas identidades y sus discursos se ponen en circulación, sus intencionalidades, sus medios, sus alcances y problemas
- Su reflexividad, entendida como el proceso de discusión interno que contribuye a reelaborar el modo como se definen a sí mismos y su quehacer (autoafirmación)

Estos procesos permiten dar cuenta de las relaciones, los actores, de las condiciones, de los medios, de las articulaciones y las tensiones identitarias.

Debe decirse que el presente trabajo no aborda a los consumidores del hip hop ni a sus estrategias de resignificación. Sin embargo la tradicional distinción entre productores y

consumidores en este caso es porosa pues el hip hop está al alcance de los aficionados, al no requerir de equipos o instrumentos costosos (esto se discutirá más adelante).

A continuación se presenta el balance de los estudios sobre el hip hop para identificar aportes, discusiones y tensiones que contribuyan a la comprensión del caso bogotano.

## Segundo Capítulo: Balance de los estudios sobre el hip hop

Las páginas que siguen pretenden dar cuenta de múltiples trabajos sobre el hip hop, como antesala a la presentación de las coordenadas metodológicas y del trabajo de campo. Algunos análisis problematizan al hip hop en el marco de las luchas del movimiento negro en Estados Unidos (por ejemplo, Rose, 1994 y Potter, 1995). De otro lado, un grupo importante de trabajos destacan el discurso crítico hopper, dejando de lado aspectos problemáticos. No obstante, varios estudios desarrollados en el ámbito estadounidense (Oliver, 2006; MacDougall, 2008; Muñoz-Laboy *et al.* 2007; Rose, 1994; Potter, 1995, entre otros), tienden a problematizar la participación de las industrias culturales en el hip hop. Finalmente, algunos análisis plantean cierta ambigüedad del movimiento en la medida en la que se desarrolla desde el capitalismo y en contra él, aludiendo al espectáculo como elemento problemático (Potter, 1995).

Los trabajos sobre hip hop se han organizado en cuatro apartados: 1) los trabajos que aluden a las tradiciones afroamericanas de lucha, 2) aquellos que toman al hip hop como una resistencia, 3) los que lo abordan como un espacio de socialización, y 4) los que discuten el papel de la mujer y los roles de género en el movimiento. Al finalizar se presenta un balance sobre este conjunto de trabajos revisados.

#### **a. Hip hop y las tradiciones de lucha de los afros en Estados Unidos**

El hip hop se vincula a la tradición de lucha por el reconocimiento cultural, social, económico y político de los afroamericanos (Rose, 1994; Potter, 1995). En otros países no se recoge el carácter racial de las luchas de los hoppers. Con todo, estos jóvenes transforman y reapropian las reivindicaciones contra el orden social construyendo su propia lucha contra la marginalidad (Tickner, 2008). Vale la pena retomar los aportes de dos trabajos clásicos (Rose, 1994; Potter, 1995) que discuten tanto la articulación del hip hop a las luchas anti-raciales como a las industrias culturales en Estados Unidos.

Una anécdota que comenta Rose (1994) permite resumir aspectos claves para la presente tesis. Ella relata un encuentro con un etnomusicólogo que termina afirmando que el rap tiene valor social y político en sus letras, pero que carece de valor musical dado que es simple y repetitivo. Para ella, esta valoración termina silenciando el carácter político de dicha música,

a la vez que desprecia el hecho de que el hip hop recoge formas musicales y poéticas de la cultura negra en Estados Unidos.

Para Rose, la música hip hop integra las herramientas tecnológicas a las luchas culturales negras, convirtiendo a dichas tecnologías en herramientas de expresión política. En este sentido, el uso del sampling como un recurso técnico que aporta la industria musical, coloca sobre el tapete la cuestión de cómo dicha industria impacta la producción cultural: ¿el uso de la repetición en el ritmo (propio del sampling), es producto de los parámetros de la producción industrial, o, por el contrario, existe una explicación cultural para el uso de este recurso?

Para responder esta cuestión, Rose (1994) señala que las tradiciones orales africanas usan prolíficamente el collage, las mezclas e improvisaciones. Para ella, esta tradición se encuentra articulada al uso de la tecnología. Ahora bien, la aparente simpleza del rap, se revela como un poder capaz de abordar temas socialmente intratables, esto es, revela la capacidad de esta música para asumir las historias de la afro-díaspóra que han sido silenciadas y manipuladas para justificar el orden racial.

Cabe destacar que Rose (1994) insiste en el hecho de que la fuerza de la música negra se encuentra en el ritmo, específicamente en el uso de la repetición; así que los llamados “breaks” musicales hacen parte de la rica historia de las tradiciones negras del nuevo mundo. En el rap, el “ruido” y la contra-memoria negra, se conjugan como una amenaza frente a la historia y las jerarquías racializadas. Con todo, el modo como el hip hop recoge los temas y preocupaciones culturales negras no ocurre en el vacío, se desarrolla en un terreno comercial que rodea los productos culturales afro.

Para Rose el rechazo al valor musical del rap que ejemplifica su encuentro con el etnomusicólogo, se encuentra parcialmente motivado por el paradigma de la llamada música clásica occidental. Para ella es necesario comparar las músicas negras con las de origen europeo. En forma esquemática se puede plantear que mientras ésta última se centran en la armonía, las de origen africano se concentran en el ritmo, de ahí que la estructura musical occidental tenga problemas para comprender la acústica polimorfa de los ritmos africanos. De otro lado, las tradiciones negras convierten la voz en un instrumento expresivo, de modo

que los “juegos” vocales y las versiones (las creaciones personales a partir de un tema) son muy valoradas. Así mismo, los instrumentos musicales dejan de ser meros objetos para demostrar el talento del intérprete y se convierten en herramientas de creación colectiva. De este modo, los músicos recrean las composiciones y van más allá de lo que el compositor ha establecido formalmente, ampliando, al mismo tiempo, el repertorio de interacciones entre “el público” y los artistas.

El hip hop recoge entonces una serie de estilos, formas y temas provenientes de la afro diáspora, recreando su propia historia y su cultura. En esta dirección Dagbovie (2005) insiste en que los hoppers deben salir del pasado para entrar en el presente, en otras palabras, subraya la necesidad de re-crear la historia afroamericana para proyectar otros futuros posibles, de modo que la historia de luchas se convierte en un territorio fértil desde el cual construir la vida. El autor plantea que la verdadera libertad se entiende como capacidad de crear y vivir un estilo de vida que empodere a los marginados, una perspectiva que se articula a la planteada por Marín y Muñoz (2002). Entonces, si la verdadera libertad es auto-creación, los hoppers enfrentan un duro trabajo creando su propia historia e influyendo en la de las comunidades marginadas.

Dagbovie (2005) presenta una perspectiva crítica frente a los historiadores negros, pues a pesar de la importancia de su trabajo durante la llamada “era del Black Power”, algunos investigadores han planteado que esta historia se convirtió, a finales de los años 1960, en una mera especialidad académica, en una moda. Para este autor, los intelectuales negros no se han interesado por su historia, incluso durante las décadas del poder negro. Así mismo, todo el esfuerzo teórico surgido de la historia negra, termina reducido a la conocida frase: “quien no conoce la historia tiende a repetirla”. Según este autor, no se ha logrado una adecuada síntesis de la historia de Estados Unidos que recoja las voces y perspectivas de los negros en el país. En este escenario, Dagbovie argumenta que el hip hop cuenta con potencial para recrear el movimiento afroamericano y enriquecer la historia negra. Los historiadores de la generación hip hop, pueden contribuir con el propósito de enseñar y popularizar la cultura afroamericana. De este modo el hip hop puede vincular la teoría y la práctica. Se requiere entonces desarrollar una aproximación innovadora, empleando al rap como un método de

organización y movilización de los jóvenes afroamericanos alrededor de temas importantes para su supervivencia.

Potter (1995) también señala la compleja relación entre las tradiciones propias de la afro diáspora, la historia y los mercados culturales, todo ello a partir de una discusión sobre la postmodernidad. Para este autor, el significado del prefijo “post” no señala la superación de una etapa de la historia, por el contrario señala una crítica a la concepción del tiempo moderno, específicamente a la noción de progreso.

El llamado a la pluralidad postmoderna no se entiende como una convocatoria al relativismo absoluto, sino que alude a la manera como la postmodernidad confronta los aspectos más problemáticos de la modernidad, por ejemplo, planteando la necesidad de cuestionar la forma como Europa se ha constituido en el eje a partir del cual se construye el sentido, en últimas, el ser y el deber ser del orden mundial. Con todo, Potter (1995) entiende que lo moderno y lo postmoderno se relacionan problemáticamente, pues las preguntas políticas sólo se pueden abordar desde cierta modernidad, esto es, desde una racionalidad con pretensiones universalistas.

Ahora bien, ¿cómo es que el hip hop puede ser considerado postmoderno? En primer lugar, los afroamericanos tienen buenas razones para desconfiar de la modernidad, pues el progreso económico de Estados Unidos ha beneficiado a unos pocos. Por esta razón, la conciencia de la inequidad ha llenado la concepción del tiempo de los afroamericanos, lo que ha contribuido a la construcción de una promesa de futuro, de lo que han llamado “el anhelo”. Esta otra temporalidad se ha articulado en lo que Potter denomina como “la doble conciencia”: los afroamericanos han sido concebidos como constructores de un sentido de “lo auténtico”, pero esta autenticidad es resultado de su exclusión social, esto es, como parte de una estructura simbólica que los ubica en el lugar del “Otro” a partir de la dualidad blancos-negros.

De acuerdo con esta perspectiva, la construcción de la temporalidad afroamericana (en el marco de la doble conciencia) presenta “rupturas” con el tiempo del progreso, constituyéndose tanto en una “contra-estética”, como en una “contra-ética”. El tiempo de la cultura negra cuestiona al humanismo moderno, lo que para el autor se puede considerar



como una postura postmoderna. En síntesis, el arte afro-americano es postmoderno en la medida en la que rechaza la modernidad eurocéntrica.

Ahora bien, Potter (1995) considera que la propia historia negra es anti-moderna. Afirma que la experiencia de esclavitud se constituye en la principal característica de los modos de expresión cultural y filosófica del mundo negro, lo que la diferencia de otros discursos críticos como el postmoderno. La cultura negra ha habitado el espacio contradictorio que Potter (citando a Gilroy, 1993) denomina como el “esclavo sublime”, un espacio que ha mostrado la podredumbre de la modernidad europea, de aquella que no sólo justificó la esclavitud, sino que la racionalizó en nombre de las “ocupaciones superiores”, expresando de este modo el enorme desastre ético de la llamada "Era de la Razón". En otras palabras, la historia negra cuestiona “el progreso” al considerar que se construyó sobre los beneficios de un injustificable comercio trilateral de esclavos, azúcar y ron. La esclavitud no es incidental, es central para el capitalismo.

La historia negra coloca en el centro de la discusión, la verdad subversiva de que las condiciones contemporáneas de pobreza, exclusión y de economía de goteo, se desarrollan como un elemento central del capitalismo en curso.

Pero Potter (1995) no solo desarrolla un análisis de las prácticas de resistencia del arte negro, sino que aborda la historia de la apropiación “blanca” de éste, en otras palabras, analiza la mercantilización y disolución de las expresiones negras. Conscientes de esta recurrente apropiación del arte de origen africano por los blancos, los artistas han rechazado la mercantilización de su mundo. Así, mientras muchas de las estéticas de la afro-díspora han sido proclamadas como una expresión de la modernidad, éstas se consideran a sí mismas como una ruptura con ella. Las artes afroamericanas se desarrollan como expresiones que han sido apropiadas por los circuitos de masas, pero que, al mismo tiempo, reinventan su propia historia.

Así que la narración de las historias no contadas por los medios formales modernos, contribuyen a producir futuros inéditos, nuevas concepciones del tiempo, nuevos modos de ser y estar en el presente que se constituyen en una ruptura con el tiempo lineal moderno (del progreso). Esas historias ofrecen además una voz para expresar las frustraciones colectivas,

a pesar del hecho de que las expresiones artísticas de la diáspora negra son re-apropiadas por las industrias culturales.

Ahora bien, los rappers se sitúan a sí mismos dentro de la diáspora negra. Para Potter (1995), el tiempo del hip hop es “post-apocalíptico”<sup>23</sup> y su espacio es a sociedad del espectáculo, cuyo último recurso es la imagen espectacularizada. Pero más allá del espectáculo, los hoppers rechazan a la sociedad y añoran construir un mundo hecho totalmente de arte. Es una apuesta por un mundo hecho de fragmentos, fracturas, de grafitis sobre otros grafitis. En lugar de grandes proyectos homogéneos, el hip-hop reconstruye su arte a partir de partes móviles y recombinantes.

Potter (1995) recuerda que Debord planteó que el espectáculo es la última forma de mercantilización, constituyéndose como la moneda de la era postindustrial. El espectáculo es central para el capitalismo que ha logrado que lo social se transforme en imagen, una imagen que es la marca del momento, que ha ocupado la totalidad de la vida cotidiana. La resistencia a dicha mercantilización parece trivial y, sin embargo, ocurre desde el arte postmoderno urbano.

Ahora bien, la clase media americana se ha acomodado en la sociedad del espectáculo y de este modo ha construido una conciencia de su vacuidad. Sin embargo, cada cierto tiempo, muchos han retornado a la cultura afroamericana en búsqueda de una pizca de consuelo. Conscientes de su “aburrido capital cultural”, las clases medias blancas se acercan al arte afroamericano para darle sentido a su propio devenir, de modo que los artistas americanos negros frecuentemente han desarrollado sus expresiones dando a las audiencias blancas lo que ellas desean: un modo de comunicación que es señal de solidaridad.

Ninguna de estas interacciones es, a fin de cuentas, reductible a sus componentes materiales (aunque las disqueras son quienes se han quedado con la tajada), se trata de “relaciones del espectáculo”, de intercambios culturales a través de una línea de transacciones desiguales entre clases racialmente organizadas, en las que cada uno tiene su estereotipo y lo intercambia con los demás: “te doy mi estereotipo que yo tomo el tuyo”. El hip hop es la última

---

<sup>23</sup> En el sentido de que el apocalipsis no está por venir, ya ha ocurrido y se requiere sobrevivirlo. Se trata de una perspectiva desencantada del mundo.

encarnación de este intercambio espectacular (en el marco de la sociedad del espectáculo) en el que se comercializa “la rabia negra”. Según Potter, muchos se sienten reconfortados por la comercialización de esa rabia empaquetada en los CDs de hip hop.

Sin embargo, el mensaje de desafección y rabia del hip hop va más allá del espectáculo, catalizando luchas raciales e involucrándose en otros tipos de confrontación. Muchos grupos comparten el sentido de profunda alienación, desespero, incertidumbre y pérdida de sentido de pertenencia que expresa el folclor negro aun cuando no comparten las mismas circunstancias. Aunque el hip hop proviene de las tradiciones negras, sus audiencias son tanto negras como blancas. Desde esta perspectiva, Potter define al hip hop más como una expresión generacional que racial, lo que marca el modo como se enfrenta al sistema de razas dominante. Los hoppers cruzaron las líneas de raza, género y clase social, particularmente en los años 1990, convirtiéndose en una cultura transnacional capaz de movilizar a diversos grupos privados de sus derechos, de modo que el hip hop es a la vez local y global.

Ahora bien, las identidades representadas por los raperos son en sí mismas encarnaciones de las profundas contradicciones del capitalismo, pues mientras cuestionan al consumismo blanco, los raperos lucen carros costosos y joyas; así mismo, mientras critican los estándares de la belleza, muchos raperos alimentan los estereotipos de las mujeres negras. Tanto en sus íconos materiales como en sus mensajes políticos, los hoppers son en sí mismos conflictivos. De un lado, algunos atacan el militarismo y el racismo, al tiempo emplean metáforas homofóbicas y epítetos misóginos. Según Potter, en los círculos liberales se oyen lamentos sobre el modo como estos símbolos estropean el potencial revolucionario del rap. Pero el autor se pregunta por la posibilidad de hablar de un hip hop revolucionario “puro”. La búsqueda de esta “pureza” revela una cierta nostalgia por un mundo en el que la ética y la política eran menos conflictivas.

Como se ha podido leer, Potter (1995) y Rose (1994) señalan una compleja tensión entre el hip hop como resistencia y como expresión del capitalismo contemporáneo. Estos trabajos apuntan en una dirección similar a la propuesta en la presente tesis: el espectáculo es el terreno desde el cual se construye el hip hop bogotano, constituyéndose tanto como un escenario que posibilita el activismo y la expresión de jóvenes, como un territorio que limita y desactiva dichas expresiones y movilizaciones. En el caso bogotano, no se trata de la

reapropiación del arte y de las luchas afroamericanas, sino de la reapropiación de las propuestas construidas por los jóvenes-calle, del modo como su propuesta se convierte en un estereotipo comercializable.

#### **b. Hip hop como resistencia a las representaciones dominantes**

Como se podrá ver, un importante grupo de trabajos latinoamericanos asumen al hip hop como una resistencia: se trata de jóvenes que encuentran en el rap, el break dance, el grafiti y el dj, una posibilidad de expresión que confronta las posiciones dominantes. En efecto, este “género” logra cuestionar el modo cómo se representa la marginalidad así como las lógicas de exclusión que se viven en las ciudades de la región. Sin embargo, este argumento no da cuenta de las tensiones que lo atraviesan y, por tanto, terminan reduciendo su análisis a una dinámica dualista en la que el hip hop se encuentra del lado progresista, transgresor e, incluso, revolucionario. Por ejemplo:

“La cultura hip hop confronta el mundo establecido, caracterizado por las instituciones, los valores tradicionales, las mass medias y las industrias culturales; gracias a sus expresiones aparecen unos mundos juveniles diferentes a las formas de ser previamente constituidas y determinadas” (Garcés, et al., 2006, p. 14)

El hip hop se define entonces como una resistencia y una contracultura que recompone el tejido social destruido por la violencia, de modo que su acción “tiene implícito en sí misma lo mínimo para abrir paso a la construcción de tejido: motivan a emplear el tiempo en actividades distintas a la guerra” (Rodríguez, 2005, p. 56). Por esta razón, los hoppers son capaces de confrontar los valores de la sociedad moderna, socavando sus bases éticas: “La cultura urbana hip-hop ejerce una acción contracultural consciente y reflexiva [...] que abarca la utilización de espacios públicos y privados, la creación de micromedios de difusión alternativos y/o ilegales y algunos delitos” (Moraga & Solorzano, 2005, p. 90). Vale subrayar que dichos delitos son presentados por estos autores como una actividad contracultural, sin precisar las razones de su argumento. De otro lado, estos análisis aluden a una subjetividad juvenil que se opone a la sociedad “adulta”, de tal suerte que del lado de los hombres y mujeres jóvenes se tejen las resistencias, mientras que el mundo de los adultos promueve la adhesión conformista al capitalismo contemporáneo. Así, “[e]n la pertenencia a la cultura hip

hop los jóvenes asumen elecciones particulares y diferenciales que les permiten situarse en un contexto” (Garcés, et al., 2006, p. 12). En efecto, esta diferenciación les permite lograr “satisfacción psíquica y emocional, al ligar su deseo de ‘salir adelante’ con el visibilizarse desde ‘la expresión de su verdad’” (Garcés, et al., 2006, p. 12). Desde una perspectiva como esta, de oposición entre el hip hop y el mundo adulto inscrito en la cultura dominante, es imposible leer tanto la multiplicidad de posicionamientos subjetivantes con sus negociaciones y complicidades, como la diversidad de relaciones que efectivamente construyen al movimiento.

Algunos autores recogen la noción de cotidianidad propuesta por De Certeau para analizar las “tácticas” de resistencia, ampliando el análisis y matizándolo. Tijoux, Facuse y Urrutia (2012), por ejemplo, abordan el hip hop de Chile desde esta perspectiva. Los primeros hoppers chilenos desarrollaron su arte contra la uniformidad de la dictadura y su proyecto económico. Posteriormente se formaron colectivos que además de mantener un discurso crítico, convirtieron al hip hop en un producto atractivo para el mercado. Con todo, los hoppers chilenos han buscado fortalecer su quehacer como una marca de identidad popular desde la cual se relatan las penurias y las luchas de los barrios. Los autores se preguntan si es posible pensar el hip hop como un arte popular, específicamente como una resistencia que hace frente a la marginación:

“Desde estas preguntas hipotetizamos por una parte, que el hip hop es un medio armado a contracorriente de las rutinas urbanas contra un orden signado en el proceso de homogenización que oprime a gran parte de la juventud chilena, y por otra, que sus creadores despliegan un arte múltiple e innovador inventado para vivir la vida que les tocó y enfrentar la segregación y la marginación social” (Tijoux, et al., 2012, p. 431)

Desde esta perspectiva los jóvenes participantes del hip hop chileno logran redefinir la vida en sociedad desde lo político/lúdico. Estos jóvenes, que no fueron los protagonistas de las luchas sociales políticas del siglo XX, han sufrido las consecuencias de dicha historia y viven en un marco de incertidumbre y sufrimiento creado por el debilitamiento de los lazos sociales. En este escenario, los hoppers construyen una cultura que les permite reunirse en torno de un movimiento cultural polimorfo.

Los autores definen la cultura popular como una expresión de quienes al no poseer un poder se valen de tácticas (actividades desarticuladas que dependen de las oportunidades) más que de estrategias (acciones que buscan crear las oportunidades) para fabricar su vida cotidiana. Los hoppers chilenos despliegan un “arte de hacer” (siguiendo a De Certeau) entendida como una “producción dispersa y silenciosa que, inversamente a la dimensión espectacular de lo que se produce oficialmente, es un uso productor de nuevos sentidos, nuevos comportamientos, lenguajes y representaciones” (Tijoux, et al., 2012, p. 445).

Para estos autores, las resistencias (polimorfos) se oponen a los espectáculos (homogenizadores). Ahora bien, el hip hop como expresión enmarcada en el arte popular, replantea la noción de “imperialismo cultural” pues, aunque se trata de una práctica que tiene su punto de partida en Nueva York: “ésta ha sido reapropiada y reinventada en diversas latitudes y contextos, teniendo como denominador común su ejecución por parte de jóvenes urbanos marginalizados que buscan contestar por distintos medios artísticos un orden social que los excluye” (Tijoux, et al., 2012, p. 447).

Castiblanco (2005) presenta un panorama matizado de la resistencia hopper reconociendo que las industrias culturales han incidido en su desarrollo. Para ella, el abordaje de las culturas juveniles pasa por el análisis de cómo se posicionan “frente a las relaciones de poder y los ordenamientos sociales, las rupturas de tales ordenamientos y las formas como inventan estrategias para transgredir y ampliar sus espacios de autonomía, es decir, las formas o prácticas de resistencia” (p. 256). Tales prácticas responden al modo particular como los jóvenes reconocen su posición en el mundo, crean sus lenguajes y otorgan sentido a las interacciones cotidianas. El rap es una de estas prácticas de resistencias, de ahí su pregunta: “¿de qué forma se crean y expresan en el rap como práctica cultural juvenil, los posicionamientos de resistencia frente a diversos ordenamientos sociales?” (p. 256). El rap se considera como una experiencia de libertad en el que la acción responde a las convicciones y sentires de sus cultores, como un instrumento de lucha y resistencia que ha servido para la constitución de sí mismos y cita un fragmento de una entrevista a Jahsaira del grupo Kilimanjaro: “nuestras historias de vida, de cada uno, de lo colectivo, el hecho de reunirnos, ya eso es para nosotros nuestra resistencia, porque estamos... permanecemos” (Castiblanco, 2005, p. 257).

En esta dirección, es importante reconocer que Tijoux, Facuse y Urrutia (2012) matizan la definición del hip hop como cultura popular cuando reconocen que una parte del quehacer hopper ha sido “recuperada por las lógicas del capital a través de su incorporación a los circuitos comerciales y publicitarios” (p. 447). Para ellos el hip hop no es, en todo tiempo y lugar, un arte popular. Esta definición los lleva a la necesidad de observar micro-prácticas de poder y contra-poder en las que se involucran los hoppers. Para desarrollar esta idea, los autores recogen las nociones de territorio, desterritorialización y reterritorialización de Guattari y Deleuze:

“Un territorio es un entrecruce de hábitos, normas, leyes, tácticas, estrategias y estratagemas donde los sujetos despliegan sus vidas con cierta previsibilidad de resultados, pero el exceso de previsibilidad hace que la vida llegue a ser experimentada con tedio, de manera que el sujeto siempre puede encontrar un modo de zafar del territorio [...] pero afrontando los riesgos de lo incierto” (Tijoux, et al., 2012, p. 412)

Como se lee, nada se encuentra completamente fijo, territorializado. Existe entonces una deriva de sentido, un excedente que no ha sido ajustado a los cánones de la previsibilidad. Sin embargo, tal deriva expresa la capacidad creativa de lo social: “El sentido, como conjunto de sensaciones que permiten constatar qué se está viviendo, depende justamente de ese flujo descodificado, (de la deriva del sentido)” (Tijoux, et al., 2012, p. 417). El hip hop participa de la desterritorialización (entendida como deslocalización del sentido, como la ruptura de lo previsible), participando entonces de la fuerza que expresa lo viviente.

La desterritorialización del hip hop se expresa en aquellos momentos que logra escapar de la valorización capitalista, sin embargo, siempre debe enfrentar la posibilidad de sucumbir, de convertirse en mercancía. De un lado, los sujetos se arriesgan al desterritorializarse, al dislocar las coordenadas de sentido que dan coherencia a la experiencia vivida, pero “el capitalismo también corre riesgos al tener que reterritorializar a muchos sujetos, quienes, de este modo, pueden acceder a conexiones impensadas” (Tijoux, et al., 2012, p. 417).

En esta dirección los autores plantean que el objetivo del capitalismo es lograr la constitución de una masa capaz de contemplar su propia destrucción, como ocurre en los reality shows y

en las elecciones a cargos públicos. El hip hop contribuye a la invención de lo cotidiano, transformando ese proyecto capitalista al apropiárselo. De este modo, el hip hop se convierte en una resistencia que se instala en la vida cotidiana arriesgándose como ruptura y enfrentándose a la posibilidad de ser re-capturado por la lógica capitalista.

En una dirección similar, algunos trabajos plantean que los hoppers cuestionan las categorías sociales que les han sido aplicadas. Melo (2002, p. 64) comenta que, durante el trabajo de campo, los investigadores preguntaron a un joven cómo se sentía en tanto adolescente del mundo contemporáneo. Éste les mira con sarcasmo y contesta con otra pregunta: “¿qué es un adolescente?” y se aleja. Ellos se quedan perplejos reflexionando sobre el sentido de la pregunta que le formularon al joven. Para los investigadores, esta situación reveló la fragilidad de las categorías empleadas para dar cuenta de las culturas juveniles. Dicha acción, fue interpretada como una resistencia. Así, mientras la “adolescencia” es una categoría generacional reconocida social y académicamente durante la era industrial, su uso es cuestionado por algunos jóvenes a quienes se les ha aplicado. En una línea similar, Soares (2004) define al hip hop como una propuesta crítica frente a categorías tales como “periferia” y “exclusión”. Los hoppers, asumen la periferia como el resultado de un proceso de exclusión producida por la ausencia del Estado, la presencia del crimen, la corrupción policial y la discriminación racial: “El rap denuncia la ausencia del Estado en la periferia, [ausencia] que contribuye a construir una imagen de lo que sería la vida en ésta, imagen que también es difundida por los medios” (Soares, 2004, p. 979)<sup>24</sup>.

La resistencia hoppers implica tanto la confrontación con categorías hegemónicas (adolescentes, periferia, marginalidad), como la construcción de espacios que, desde los márgenes, permiten a los hombres y mujeres jóvenes re-elaborar su sentido vital. De ahí que Moraga y Solórzano (2005), analicen el hip hop desde la teoría de los nuevos movimientos sociales: “en la actualidad [éstos] portan consigo un eje simbólico-cultural que los identifica y un carácter casi esencialmente juvenil” (Moraga y Solórzano, 2005, p. 87). Esta concepción se aproxima a la de Castiblanco ya reseñada atrás: el rap se define como un espacio para construcción de identidades, de formas propias de existencia que respondan al sin-sentido de

---

<sup>24</sup> “O rap denuncia a ausência de Estado na periferia o que contribui também para caracterizar o que seria a vida na periferia, informação também disseminada pela mídia” – Traducción propia.



la vida cotidiana: “En la sociedad colombiana hoy es urgente la afirmación del sentido y la construcción del sujeto joven, para que desde allí se construyan nuevas formas de representación o de lo contrario habrá un espacio vacío que llenen de significado otros desde sus propias representaciones” (Castiblanco, 2005, p. 258). En efecto, Castiblanco toma distancia del modelo hegemonía-resistencia en el que los grupos subalternos se oponen a los dominantes como expresión de la lucha de clases. Para ella, la resistencia se relaciona con otros escenarios de confrontación y es entendida como un proceso creativo de uno mismo y de otros mundos posibles, que supone un “adueñarse de sí”, un trabajo creativo que aborda lo ya existente para proyectar otras posibilidades de ser. Retoma a Foucault para decir que la relación entre libertad y poder no es antagónica, sino agónica, de lucha e incitación mutua. La cuestión es ser capaz de gobernarse a sí mismo y cita a Vásquez: “¿Cómo no ser gobernado?, ¿cómo dejar de ser gobernado según tal o cuál régimen, por estas o aquellas personas?” (Vásquez, 1995 citado por Castiblanco, 2005, p. 259). La resistencia se proyecta también contra la captación de los mecanismos de mercado: “a los grupos de rap nos gusta mantenernos reales porque tú vas a una disquera y no te dejan hacer lo que tú quieres con el disco, terminan haciéndote, terminan censurándote el cien por ciento de las letras, entonces terminas cantando un poco de pendejadas” (Entrevista con Morguen de la agrupación Sofos Len, citado por Castiblanco, 2005, p. 259).

El hip hop también se asocia con el trámite de conflictos entre pandillas a través del reto. En efecto, los grupos rivales bailan, cantan o “bombardean” con grafitis las calles, luchando “por vencer al contrincante recurriendo a despliegues de creatividad y llevando las propias destrezas a alturas insospechadas” (Amaya & Marín, 2000, p. 64). Para varios autores, el reto se encuentra en el meollo de la articulación entre el arte y la movilización social, pues es el resultado de un proceso de experimentación de los primeros cultores del género en Estados Unidos a finales de los años 1970:

“El nacimiento del Reto fue en sí mismo la tramitación de un conflicto y está relacionado con una transición de importancia capital para el hip hop: la profunda transformación experimentada por África Bambaataa quien, cansado del derramamiento de sangre joven en el *gueto*, deja de ser un pandillero para convertirse en el fundador y militante de la Zulu Nation en 1973” (Amaya & Marín, 2000, p. 65)

Bambaataa se reconoce como uno de los personajes legendarios del hip hop, precisamente por usar su propuesta artística cultural como herramienta para “crear y mantener altos niveles de vida en los *ghetos* y difundir y preservar la cultura hip hop a nivel planetario” (Amaya & Marín, 2000, p. 65). El reto se constituye entonces en uno de los elementos de transformación de la violencia en las calles, en últimas, de gobierno de sí mismo y de oposición a los grupos que gobiernan.

Pero el hip hop se encuentra articulado a las condiciones políticas concretas de cada localidad. Por ejemplo, en Angola (Lázaro & Silva, 2016) la adaptación del hip hop se desarrolló como un esfuerzo por modernizar la cultura nacional mediante la emergencia de un espacio público agenciado por el fin de la guerra civil. El rap de intervención social, producido por jóvenes pertenecientes a las clases sociales subalternas, se convirtió en un instrumento artístico de la emancipación cultural y de la participación política.

Lázaro y Silva (2016) analizan el modo como el hip hop llegó a Angola, mencionando que su difusión se articula a tres procesos generales: 1) la inserción de las realizaciones modernas afroamericanas en el circuito de la industria cultural y en el mercado mundial, de modo que la difusión del hip hop a escala mundial ocurrió por la intensificación de la globalización como una expresión del progreso técnico y de la masificación cultural que se articula a la afirmación de la hegemonía cultural de los Estados Unidos, 2) el grado de apertura comercial y cultural y 3) el proceso de articulación entre el hip hop global y las condiciones específicas de los jóvenes en cada país, en otras palabras, la incorporación del hip hop a las respectivas culturas populares y juveniles nacionales.

Para Lázaro y Silva (2016) el hip hop no es un ritmo extranjero, sino que se ha constituido en un vehículo para visibilizar dinámicas históricas internas del país. En Angola esos procesos se asocian a las transformaciones que dan inicio a la década de 1990 con la transición social de la guerra a la democracia y de la economía centralizada a la economía de mercado, transición que implicó una mayor apertura a los mercados internacionales. Estas transformaciones produjeron nuevos patrones de consumo y sirvieron para que se difundiera el break dance a través de video clips y de películas como “Breakin”. El contagio del break, como baile de la calle, canalizó el espíritu de irreverencia y de afirmación social de los

jóvenes que habían sido despojados de la vitalidad cultural por la guerra civil y el autoritarismo del Estado.

El rap cantado en portugués se desarrolló en Angola a partir del ejemplo del brasileño Gabriel O Pensador. Este rap se convirtió en un vehículo para exteriorizar la visión del mundo de los jóvenes que vivían condiciones sociales adversas. El hip hop contribuyó a la pluralización de la sociedad civil, aun cuando ni la televisión ni la radio comercial prestaron atención a dicha expresión.

Los grupos de Angola pretenden despertar conciencia como primer paso para salir de una condición de subyugación, denunciando la manipulación ideológica del partido de gobierno. Estos hoppers incorporaron las aspiraciones y frustraciones de los jóvenes en la etapa posterior a la guerra civil. Su discurso contrasta con la narrativa gloriosa de los más viejos sobre el período de post-independencia. En síntesis, para Lázaro y Silva (2016) el rap es la voz de los excluidos, de los descontentos, de modo que esas voces adquieren dimensiones políticas, económicas, morales y estéticas.

Ahora bien, el conjunto de estudios reseñados en este apartado abordan al hip hop como una resistencia, definiéndolo como una expresión de oposición al poder: el hip hop, como voz de los excluidos, confronta la dominación y al capitalismo. Algunos de estos trabajos problematizan la relación entre las resistencias y los poderes, bien porque el hip hop debe enfrentar las industrias culturales que pretenden capturar su creatividad, o porque dicha relación es agónica, es decir, compleja y dinámica, en la que los poderes y las resistencias se producen mutuamente a partir de su lucha.

Como se ha señalado, se requiere profundizar en el papel de las industrias culturales y del espectáculo, pues se encuentran en el centro de las tensiones a partir de las cuales se construye el hip hop. El espectáculo no se encuentra solo del lado del poder, también hace parte del andamiaje que permite la movilización hoppers, lo que complejiza la discusión sobre las resistencias que hasta ahora se ha planteado en relación con los estudios sobre el hip hop, con todo, la idea de una relación angónica entre el espectáculo, la movilización cultural y la construcción del movimiento hoppers, se constituye en un elemento relevante que requiere de profundización.

### c. Hip hop como espacio de socialización: la calle como celebración de la violencia

De acuerdo con Rodríguez (2005), el hip hop cuenta con dos componentes centrales: la calle y el *gueto*. “[L]os lenguajes en los que se basan [las expresiones hoppers] se inspiran en el mismo espacio: la calle” (p. 57). En este espacio “florece” una comunidad que vive en condiciones similares, que experimenta angustias y tristezas semejantes, “con rechazos y denuncias en común”, de tal suerte que “[l]a marginalidad de esta comunidad contribuye al desarrollo de un método reivindicativo y genuino con el que comunica sus estados” (Rodríguez, 2005, p. 57). Así, el “*gueto*” construye sus propias reivindicaciones frente a la cultura hegemónica. Claramente, este sentido de comunidad implica la construcción de un universo simbólico compartido en el que el ocio, la aventura, el dolor, los proyectos y las renunciaciones adquieren sentido (Garcés, et al., 2006):

“La calle, ese genérico lugar del afuera, espacio que se encuentra fuera del hogar, de la escuela, del trabajo, guarda el sentido identitario juvenil; si bien, en el orden urbano la calle es el espacio privilegiado para el tránsito y el vagabundeo, será apropiado y resignificado por los jóvenes hoppers, pues la calle se constituye en el referente simbólico que nutre la condición del joven y de la identidad hopper” (p. 20)

A diferencia de esta perspectiva que destaca la capacidad de los hoppers para adueñarse de la calle y transformar su significación, diversos trabajos de origen estadounidense, ofrecen una lectura crítica del hip hop como espacio de socialización. Oliver (2006) analiza las esquinas, los lotes vacíos, los clubes, las tiendas, las casas de drogas, los juegos de billar, los parques, los lugares públicos recreativos, entre otros, como espacios de socialización de hombres negros. Él define la calle como un proceso interactivo formal e informal, en el cual los adultos de una sociedad, a través del uso de las instituciones que ellos controlan, deliberadamente buscan inculcar a los jóvenes las creencias, valores y normas que les permitan adaptarse funcionalmente como miembros de ésta.

En el trabajo de Oliver (2006) se pretende demostrar la importancia de la calle como institución no convencional en el proceso de formación de sus identidades y comportamientos, lo que la equipara a instituciones formales como la familia, la escuela o la iglesia. Las calles son una institución-*gueto* creada por la estructura social estadounidense

que opera en la adaptación funcional y disfuncional de los hombres afroamericanos enfrentados a las altas tasas de desempleo, pobreza, subempleo, abuso de sustancias, encarcelación y familias inadecuadas donde falla el rol paterno. Según el autor, la mayoría de hombres negros construyen respuestas “funcionales” al conjunto de situaciones adversas que enfrentan, sin embargo, algunos de ellos buscan respeto y reconocimiento social en el mundo “de las calles”.

“La importancia de “las calles” como una institución de socialización alternativa para los hombres negros, se encuentra relacionada con la manera cómo operan en macro-nivel las instituciones que sostienen la vida [los sistemas político, económico, etc.], que históricamente han sido manejadas por la mayoría blanca, particularmente por los hombres blancos, para evitar que los hombres afroamericanos logren equidad política, económica y social” (Oliver, 2006, p. 921)<sup>25</sup>

Estos modelos y condiciones han llevado a que muchos hombres negros construyan su identidad haciendo énfasis en la dureza, la conquista sexual y el empuje callejero, en lo que algunos han denominado como “masculinidad frustrada” o “identidad de género fragmentada”. La calle se constituye en una institución que “responde” a las necesidades sociales y económicas de los hombres negros marginalizados. En este escenario, el hip hop es tanto una propuesta que busca romper con la invisibilidad de los hombres negros, como expresión de sus identidades de género. De ahí que esta música, particularmente el “gangsta rap”, juegue un papel central en la transmisión de la cultura de las calles. De hecho, la música hip hop expone el universo callejero ante otros sujetos, lo que se ha interpretado como una glorificación de la cultura urbana (Oliver, 2006). Vale la pena recordar que, en su trabajo clásico, Potter (1995) critica este tipo de representación del hip hop como expresión de la violencia de las calles al plantear que estos análisis revelan los miedos de los académicos y no expresan lo que realmente ocurre.

---

<sup>25</sup> “The importance of “the streets” as an alternative Black male socialization institution is related to the manner that macro-level, life-sustaining institutions (e.g., the political system, the economic system, the educational system, the criminal justice system, and mass media) have historically been managed by the White majority, and particularly White men, to prevent African American males from achieving political, economic, and social equality” - Traducción propia.

Sin embargo, Oliver (2006) plantea que en sus orígenes la música hip hop reflejó los retos, preocupaciones y aspiraciones de los hombres y mujeres negros marginalizados. En contraste, durante la pasada década y media, el hip hop ha tendido a presentar la obsesión estadounidense por lograr estatus y bienes materiales, manteniendo la cultura de la calle como enclave simbólico.

Mientras Oliver (2006) problematiza el hip hop como una expresión del gueto que glorifica el crimen en Estados Unidos, Álvarez (2004) lo describe como una experiencia de construcción de comunidad para el caso de Lima. Para Álvarez, dos dinámicas interrelacionadas caracterizan el movimiento: 1) la des-individualización, entendida como construcción de un nosotros, de un colectivo y 2) la fuerza renovadora del estar juntos en función de sensibilidades comunes. A través del hip hop los sujetos constituyen una «comunidad»: “Se puede afirmar que en el movimiento «todo es asunto de todos». La misma dinámica del grupo hace que cada integrante sea responsable de todos los demás y que todos sean indispensables en la vida del grupo” (Álvarez, 2004, p. 95). De este modo, el estar-juntos se constituye en una fuerza renovadora que se establece sobre la base del reconocimiento mutuo. En este proceso, la “diversión” (como un elemento estético) se constituye en un aspecto clave de interacción que construye comunidad. Esta perspectiva contrasta con la de Oliver (2006), quien sostiene que los valores que promueve el hip hop son problemáticos porque glorifican un comportamiento masculino que se basa en la explotación del otro para lograr éxito material y simbolizan a las mujeres como “hipersexuales”, promiscuas, violentas y complacientes. Sin embargo, en ambos casos, el hip hop se inscribe en la calle como escenario de socialización, de encuentro, de construcción de un mundo compartido.

Coudry (2001), por su parte, presenta un espacio de socialización diferente, el club en Japón. En este espacio el hip hop se convierte en un espectáculo, como el centro de las fiestas y la diversión que emula la cultura norteamericana.

“Los clubes son espacios donde las redes difusas de los fanáticos de hip-hop se encuentran en un esfuerzo elusivo por tener diversión. En la medida en la que una

“comunidad” aparece en escena, esta gira alrededor de los eventos de un club específico y de los grupos de rap que arrastran la multitud” (p. 376)<sup>26</sup>

El club japonés es espacio de encuentro de los grupos, también es escenario de aprendizaje de las técnicas de baile, canto, dj y grafiti; lugar de improvisaciones, de construcción de vínculos de amistad o de colaboración, todo ello con el concurso de algunos elementos de la estética local. Así, “la construcción de significados colectivos” se desarrolla desde la excitación sensorial durante los conciertos como parte del entretenimiento (Coundry, 2001).

Muñoz-Laboy, Weinstein y Parker (2007), analizan el encuentro de los jóvenes en los clubes y las discotecas de Estados Unidos en clave de la dimensión “género-sexo”. Los autores argumentan la importancia de investigar lo que denominan como guiones sexuales y de género en los escenarios hopper, porque abren una ventana crucial hacia la experiencia de muchos jóvenes de las minorías urbanas en los Estados Unidos.

En lugar de acercarse a la cultura hip hop como un factor de riesgo conductual, los autores sostienen que al igual que otras formas culturales, éste puede ser entendido como un fenómeno social complejo en el que se ponen en juego las significaciones y las experiencias de género de los jóvenes urbanos. Los investigadores argumentan que esta cultura reproduce relaciones de poder que sostienen las inequidades de género: en el baile, el denominado “perreo” simula un acto de penetración en el que las mujeres son tratadas como objetos sexuales. “Las mujeres jóvenes que participaron en el estudio fueron conscientes de este trato y en sus narrativas presentaron poca resistencia a él” (Muñoz-Laboy, et al., 2007, p. 625)<sup>27</sup>. Sin embargo, los investigadores observaron diversas situaciones en las que estas relaciones de poder fueron transgredidas por las mujeres jóvenes quienes lograron cierto control sobre sus propios cuerpos y sobre la escena social: los investigadores hallaron “cómo las mujeres frecuentemente transgredieron las fronteras del rol de género con el propósito de devolver

---

<sup>26</sup> “Clubs are a space where the diffuse network of hip-hop fans comes together in an elusive effort to have fun. To the extent that a “community” emerges in the scene, it revolves around specific club events and the rap groups that draw the crowd” - Traducción propia.

<sup>27</sup> “Young women in the study were aware of this and presented little resistance in their narratives” – Traducción propia

esta objetivación a los propios hombres jóvenes, como una manera de obtener control sobre su situación social y sus propios cuerpos” (Muñoz-Laboy, et al., 2007. Pág. 625)<sup>28</sup>.

Adicionalmente, los citados autores entienden que el rap, el reggaetón y otros tipos de canciones hip hop<sup>29</sup> contienen un archivo cultural que da cuenta de la historia afroamericana y latinoamericana contemporánea. Estas letras no sólo hablan de su historia presente, sino que expresan sus construcciones de sentido, de tal modo que sus grabaciones son a la vez una presentación de sus experiencias y una lectura de su mundo, una crítica. El hip hop se constituye en un sistema simbólico que ofrece tanto un “modelo de” como un “modelo para” darle sentido a la realidad que viven hombres y mujeres jóvenes, constituyéndose en la expresión musical paradójica que expresa tanto la desesperación de los negros pobres, como la celebración de su condición y cultura, se trata de un “grito” que busca a un tiempo el reconocimiento y la confrontación de su pobre situación personal, de la crueldad criminal y la desesperanza en los *ghetos* afroamericanos.

Esta perspectiva amplía el panorama presentado por Oliver (2006), Álvarez (2004), Coundry (2001) y Garcés, Tamayo y Medina (2006): la diversión y la calle, con la expresión de su crudeza, coloca sobre el tapete la paradójica situación de los jóvenes marginados, bien como gangsta (de celebración del crimen), bien como conciencia. Los hoppers sienten orgullo cuando pueden expresarse a través del rap, ello como un esfuerzo por lograr respeto. Oliver (2006) habla de un “código de las calles”, de un conjunto de reglas informales que gobiernan el comportamiento público interpersonal en las comunidades desclasadas. El corazón de este código es el respeto entendido como el deseo de ser tratado con deferencia, de modo que existen tres roles que constituyen la jerarquía de la masculinidad: el tipo duro (tough guy/gangsta), el conquistador (player of women) y el estafador (hustler). En contraste, Muñoz-Laboy, Weinstein y Parker (2007) apuntan hacia la paradoja de un discurso que celebra la cultura de las calles, pero que al mismo tiempo logra expresar una lectura crítica de su experiencia de exclusión.

---

<sup>28</sup> “[...] how women frequently transgressed gender role boundaries in order to 'turn' this objectification towards the young men themselves, as a way of obtaining control over their social situation and their own bodies” – Traducción propia

<sup>29</sup> Vale la pena decir que la mayoría de hoppers en Bogotá rechazan al reggaetón como una expresión del hip hop, sin embargo Muñoz-Laboy, Weinstein y Parker (2007) lo vinculan como uno de sus lenguajes.



Ahora bien, como se ha podido leer, en América Latina se subraya el carácter creativo y crítico del hip hop (por ejemplo, Álvarez, 2004; Garcés, et al., 2006; Rodríguez, 2005; Amaya & Marín, 2000; Castiblanco, 2005; Soares, 2004; entre otros), por su contribución a la re-invencción de la marginalidad y la re-construcción de comunidades locales, así por ejemplo: “muchos rappers responden al unísono que se trata de un arte que expresa un modo de vida, un estilo, que es un camino para divertirse y un camino para “gritar, sin violencias, contra una sociedad injusta” (expresión de Ed-celmo, activista de Brasil, citado por Takeuti, 2010, p. 16)<sup>30</sup>. Para Takeuti (2010) los hoppers se conectan con otros colectivos que persiguen objetivos comunes. Así, su arte no es un mero pasatiempo porque produce obras comprometidas a través de las cuales presentan una denuncia social y proponen un proyecto de vida en el cual están en juego nuevas maneras de pensar, de construir y vivir en la periferia.

De forma esquemática, puede decirse que los investigadores en Estados Unidos (Oliver, 2006; Muñoz-Laboy, et al., 2007; Coudry, 2001; Potter, 1995; Rose, 1994), consideran que el hip hop se encuentra tensionado entre la lectura crítica de la sociedad que proponen los hoppers y la celebración de los estilos de vida de la calle que promueven las industrias culturales. Para los investigadores de América Latina (Álvarez, 2013; Garcés, Tamayo & Medina, 2006; Rodríguez, 2005; Amaya & Marín, 2000; Castiblanco, 2005; Soares, 2004; Moraga & Solórzano, 2005; Melo, 2005; Takeuti, 2010), el peso de las industrias culturales y de la celebración de la violencia y los excesos de la calle, es mucho menor. Para estos autores las culturas hoppers locales, reelaboran y resignifican los contenidos y simbolismos propuestos por las industrias culturales globales, contribuyendo a construir mecanismos de supervivencia en las periferias: su esfuerzo pretende generar una ruptura “del sistema”, específicamente de la lógica de exclusión y de violencia en la que viven los hombres y mujeres pobres.

El hip hop como expresión de la calle y el *gueto* articula una complejidad de tensiones: celebración y crítica de la violencia, pero al mismo tiempo re-construcción de identidades desde la marginalidad. A su vez, en el hip hop se evidencia la presencia problemática de las

---

<sup>30</sup> “Por um lado, muitos rappers respondem unissonamente de que se trata de uma arte que expressa um modo de vida, um estilo, um jeito de se divertir e um jeito de “berrar, sem violências, contra uma sociedade injusta” – Traducción propia

industrias culturales: por un lado, en ellos se “celebra” la violencia, por el otro, dicha celebración es a su vez criticada por los propios hoppers, quienes construyen un universo simbólico a partir del cual hombres y mujeres jóvenes dan sentido a su experiencia (tanto para entenderla como para actuar en su mundo).

#### d. Hip hop y género

Una de las discusiones desarrolladas por investigadores del hip hop, se refiere al modo como las mujeres han sido tratadas en esta cultura, específicamente el hecho de que han sido convertidas en objetos sexuales. Sin embargo, diversos estudios refieren algunas de las estrategias que las mujeres jóvenes emplean para lograr cierto control sobre su cuerpo y construir un lugar propio en el movimiento. Como se ha señalado, Muñoz-Laboy, Weinstein y Parker (2007) plantean que en la pista de baile muchas mujeres sienten que toman el control sobre los hombres, pues son ellas quienes fijan los límites de acercamiento y marcan los parámetros para el baile.

Otro grupo de trabajos dan cuenta del carácter misógino que se le ha atribuido al hip hop, por ejemplo, Simmons (2008) en Estados Unidos desarrolla un análisis de este fenómeno a partir de las letras de sus canciones. De acuerdo con esta investigación, esta misoginia cuenta con una larga tradición en dicho país. Por ejemplo, el partido de las Panteras Negras (Black Panther Party) retrató a las mujeres negras como “destructoras de bolas” (ball buster), o castradoras de los hombres negros. Para las mujeres negras, su condición de género y de raza se ha constituido en una experiencia de opresión. De acuerdo con esta perspectiva, las expresiones misóginas del hip hop se constituyen en una suerte de “estrategia” para que los hombres negros contribuyan a reproducir la dinámica de explotación de la que son objeto por la cultura blanca.

Garcés (2011) analiza el papel de las mujeres en el hip hop de Medellín, planteando una discusión frente a las investigaciones sobre la participación de ellas en las culturas juveniles. De acuerdo con la autora, el interés académico por las juventudes en Colombia inicia hacia 1980 “y sus búsquedas mantienen un sesgo en poblaciones y problemáticas marcadas por jóvenes vulnerables y jóvenes en medio del conflicto” (Garcés, 2011, p. 43). Esta preocupación por lo juvenil asume la existencia de un vínculo entre los jóvenes, el

narcotráfico, la guerrilla y la violencia armada. En este contexto han surgido investigaciones que rescatan el papel creativo de las expresiones juveniles. Sin embargo, la “presencia” de las mujeres en las investigaciones aún es incipiente, de este modo: “Se olvida que los procesos de identidad y socialización para hombres y mujeres se viven en la diferencia” (Garcés 2011, p. 43).

De acuerdo con esta autora, los estudios que abordan a las mujeres jóvenes se encuentran sesgados por enfoques epidemiológicos y criminológicos, dirigiendo sus análisis hacia las “jóvenes en riesgo”, donde se tratan problemas sociales como si fueran inherentes a las mujeres y no como resultado de un proceso de marginación social y cultural. Así, el análisis de la sexualidad juvenil se reduce a los temas relacionados con el embarazo, mientras que el abordaje de la salud se limita a la drogadicción, la anorexia y la bulimia. De este modo “la mujer joven parece más una víctima de su cuerpo y su sexualidad, sin reconocer estas dimensiones en su capacidad de goce y creación” (Garcés, 2011, p. 44).

De acuerdo con Garcés, el hip hop lleva la marca que separa a los géneros, pues el hombre encuentra allí un lugar propicio, mientras que la mujer debe luchar contra los estigmas, miedos y paradigmas de la sociedad patriarcal. El break dance confronta los valores tradicionalmente asociados a la feminidad, dado que este apela a movimientos fuertes y al contacto con el piso. En este orden argumentativo presenta el testimonio de la breaker (b-girl) Jennifer:

“Cuando llegué a la Escuela de hip hop de Crew Peligrosos me sentía muy rara, pues era la única mujer enfrentada a un movimiento fuerte y agresivo; entonces me preguntaba: ¿cómo ser b-girl sin perder la feminidad? Me inundaba un gran miedo infundido por la familia, y principalmente por mi madre [...]: ‘No dejes de ser niña, cuida tu feminidad’ [...] Necesité de bastante tiempo para entender que en el break dance la mujer también tiene un lugar y no deja de ser mujer” (Garcés, 2011, p. 48)

Desde una perspectiva similar, Matsunaga (2008) analiza la representación de la “madre” en las letras del rap brasileño, lo que le permite resaltar la cultura machista implicada. Los hoppers representan su sufrimiento y dedicación para mantener a sus familias. Esta descripción las transforma en “santas”, destacando su capacidad para sufrir y perdonar las

actividades irresponsables de sus hijos, reiterando una imagen que atribuye a las mujeres el rol de cuidadoras. De acuerdo con este trabajo, la mujer ocupa el papel de madre o de enamorada, incluso en las letras de las propias mujeres hoppers. Por un lado, son valoradas por ser “batalladoras”, mientras que por otra parte, son condenadas cuando expresan su sexualidad tratándolas como “vulgares”: “Estas características sugieren una representación de la mujer vinculada a un orden social y moral conservador que todavía opera en la distinción entre lo femenino y lo masculino, que atribuye al primero lo privado, y, al segundo, el espacio público” (Matsunaga, 2008, p. 114)<sup>31</sup>.

Ahora bien, para Goffman (2010) la misoginia propia del hip hop estadounidense, pasa por las tensiones entre este último y las industrias culturales que han explotado un mercado marcado por la violencia y el machismo. Macdougall (2008) sintetiza las tensiones en torno a la representación y la participación de las mujeres en la cultura hoppers que se ha presentado hasta ahora: el nacimiento del hip hop se articuló como una expresión cultural de comunidades marginales, en tanto vehículo del activismo político, pero terminó involucrando imaginarios misóginos y homofóbicos, glorificando la violencia y convirtiéndose en una caricatura racista a través del desarrollo de la industria cultural. Con todo, las palabras de Gheena (cantante -mc- y bailarina -b-girl-, que recoge Garcés, 2011) replantean la cuestión, señalando las tensiones que viven las mujeres hoppers en la construcción de su propio lugar en la cultura:

“Es cierto que la participación de las mujeres en el hip hop no ha sido fácil; además, es poco reconocida; pero es importante [...] Esas mujeres le dejan muy claro a nuestra sociedad que las mujeres podemos tener mucho más cerebro que buenas caderas” (Garcés, 2011, p. 53)

La discusión que introduce Garcés respecto a las dificultades y propuestas desarrolladas por las mujeres hoppers agrega un elemento importante en relación al espectáculo como escenario de luchas: no sólo se trata de combates por redefinir el significado de la calle, ni de esfuerzos por pasar de las palabras a la acción transformadora, sino que ocurren

---

<sup>31</sup> “Estas características sugerem uma representação da mulher vinculada a uma ordem moral e social conservadora, que ainda opera na distinção entre feminino e masculino, atribuindo, para o primeiro, o espaço privado, e, para o segundo, o espaço público” – Traducción propia.

confrontaciones internas en las que se cuestiona el sesgo machista del propio hip hop. En otras palabras, los hombres y mujeres hoppers usan el espectáculo como herramienta de “revolución mental”, no sólo para pensar y actuar en su entorno, sino para repensarse a sí mismos.

#### **e. Balance: ambigüedad, movilización y espectáculo**

Como se ha presentado hasta ahora, un importante grupo de trabajos latinoamericanos (Álvarez, 2013; Garcés, et al., 2006; Rodríguez, 2005; Amaya & Marín, 2000; Castiblanco, 2005; Soares, 2004; Moraga & Solórzano, 2005; Melo, 2005; Garcés, 2011; Takeuti, 2010; Matsunaga, 2008) entienden el Hip hop como una resistencia a las representaciones dominantes, como una alternativa de socialización juvenil que enriquece las lógicas de la calle y como una estrategia para tramitar los conflictos de forma no violenta. Otro grupo de trabajos de origen estadounidense (Rose, 1994; Potter, 1995; Oliver, 2006; Muñoz-Laboy, et al., 2007; Coundry, 2001; Simmons, 2008, Goffman, 2010, Macdougall, 2008), problematizan la articulación del hip hop con las industrias culturales dominadas por hombres blancos, enfatizando el modo como éstas “celebran” la violencia y representan a las mujeres como objetos sexuales. Esta problematización se vincula con las dinámicas de socialización que enfrentan algunos jóvenes en los *guetos*. Además existe un importante (aunque menos numeroso) grupo de trabajos que discuten el papel de las mujeres en el movimiento, cuestionando el modo como se las representa, así como su compleja participación en la expresión artística.

En general estos trabajos se desarrollaron desde una perspectiva cualitativa, analizando entrevistas, canciones, símbolos, etc. La mayor parte de estos trabajos se realizaron como monografías en las que poco se dice del contexto o de las relaciones culturales, sociales y económicas en las que se inscribe el hip hop, con algunas excepciones que destacan la conexión entre la violencia, la misoginia, los problemas sociales en el caso estadounidense, o al contexto sociopolítico en Angola o Chile. Se requiere profundizar entonces en el modo como los hombres y mujeres hip hop se relacionan con otros actores en los escenarios que suelen compartir: las calles, los barrios, los buses, pero también las discotecas, las estaciones de radio, los conciertos, las entidades no gubernamentales, las tiendas de ropa y accesorios, así como los espacios creados por las políticas públicas.

Con todo, varios autores señalan lo que podemos denominar como “ambigüedad hoppers” (expresión usada por Tickner, 2008). De un lado, la comercialización y distribución desplegada a través de las industrias culturales, genera un efecto de homogenización, mientras que su consumo y re inserción en los sistemas locales de significación producen un proceso complejo y contradictorio. Tickner acude al concepto de “vernaculización” desarrollado por Appadurai para analizar este proceso a partir de los casos de México, Colombia y Cuba. Este concepto alude al modo como los modelos dominantes de producción cultural son re-incorporados en los contextos locales, donde adquieren nuevos significados. Así que, si bien existe un conjunto de temas y estilos promovidos por el hip hop global, la manera como estos son apropiados en diferentes escenarios, se encuentra íntimamente articulada a la forma como actores específicos, principalmente jóvenes marginados, entienden el mundo y el lugar que ocupan en él. Castiblanco (2005), Lázaro y Silva (2016), Tijoux, et al., (2012), entre otros, también aluden a esta compleja relación entre el espectáculo y su reapropiación local, relación que se articula, a su vez, con el modo como el arte de la diáspora negra ha sido “apropiada” por los circuitos de comercialización de productos culturales.

De acuerdo con Tickner (2008) aun cuando el proceso de “vernaculización” no necesariamente empodera a los actores locales situados en la marginalidad, los casos de estudio (México, Colombia y Cuba) arrojan luz sobre el modo como éstos construyen sus representaciones específicas, desarrollando prácticas locales y narrando sus propias experiencias. El rap permite que los jóvenes ganen control sobre su vida en la marginalidad. En un nivel simple, el hip hop permite a los jóvenes desposeídos, oxigenar su vida y tramitar su frustración, rabia y desilusión frente a la situación de sus respectivos países.

De acuerdo con Tickner (2008), los integrantes del hip hop progresivo de estos tres países pretenden visibilizar las interpretaciones de la realidad de actores marginales. Para lograr esto, ellos deben emplear los símbolos, retóricas y estrategias musicales que son comercializables para los medios, las disqueras globales, las comunidades de activistas en Estados Unidos y aún para los gobiernos nacionales. Los practicantes del hip hop parecen reconocer que lo “político” es una actividad de marketing y que su lucha por ganar una voz depende de su habilidad para jugar el juego del capitalismo y para venderse a sí mismos a los

consumidores. Los hoppers entienden que el hip hop no es una vía de escape, pero al mismo tiempo entienden que es un potencial recurso de sustento. No obstante, los practicantes están constantemente enfrentados al dilema de “ser real” y practicar su música de acuerdo con los intereses de distintos compradores.

Como se podrá leer más adelante, la tensión entre la autonomía de los creadores hoppers y las exigencias del mercado, se constituye en un tema de las discusiones claves en el caso bogotano, un asunto que se desarrolla de una manera compleja y agonista, pues un grupo puede apelar a estereotipos comercializables y luego desarrollar propuestas que rechazan dichos estereotipos, o, a la inversa, proponer estilos críticos y luego desarrollar propuestas estereotipadas para regresar a la crítica y la movilización social. Estos matices surgen del modo como se desarrollan las resistencias desde el espectáculo, en otras palabras, del modo como éste se hace parte de la movilización cultural en el mundo contemporáneo.

Según Tickner (2008) el caso del grupo “Orishas” de Cuba, sugiere una posible senda de éxito comercial: representar a la isla como un paraíso tropical de acuerdo con los estereotipos prevalecientes en el mundo de la industria musical. Según esta autora, el grupo “Choc Quib Town” de Colombia parece seguir esta estrategia representando al Pacífico colombiano como una costa seductora, un sitio donde la danza y el carnaval están a la orden del día. A pesar de este éxito, no todos los grupos sueñan con la idea de “lograrlo comercialmente”. No obstante, la búsqueda de soporte gubernamental o el apoyo de organizaciones de Estados Unidos son otras maneras de visibilizar el quehacer del hip hop local. En Colombia las agencias culturales estatales han sido un soporte importante en el marco de las políticas públicas dirigidas a los jóvenes no-privilegiados quienes, de otro lado, se encuentran vinculados a actividades ilegales. Además, menciona el caso de Cuba como un proceso de captación de las críticas hoppers por parte de las agencias estatales.

De otro lado, se ha definido la cultura como lugar de lucha y al hip hop como movimiento que se desarrolla a través de estrategias informales de organización basadas en la solidaridad. Para dar cuenta de dicho movimiento, se requiere captar el modo como la identidad hoppers se construye a través de su acceso a las tarimas (categoría visibilización), la manera como han elaborado su narrativa (discursos), como los han puesto en escena y el proceso abierto de discusión interna (reflexión) que permite renovar el modo como se juntan, actúan,

proponen y discuten. Este análisis problematiza y profundiza el modo como se ha entendido el carácter político del hip hop, en la medida en la que señala las mediaciones y las dinámicas a través de las cuales los hoppers recrean los estereotipos propuestos por las industrias culturales, se acercan a estas industrias, disputan con ellas y retroalimentan su discurso.

A continuación se presentan las coordenadas metodológicas especificando el tipo de relaciones que estableció el investigador con los actores involucrados en el proceso, así como las estrategias de análisis, las fuentes y el enfoque desarrollado.



Tercer Capítulo: Coordenadas  
metodológicas

La investigación se desarrolló desde una perspectiva etnográfica, en el sentido de abordar la manera como los hoppers construyen los significados de su mundo y cómo, a partir de esas significaciones, establecen relaciones consigo mismos y con los otros (relaciones cognitivas, emocionales, éticas y estéticas). El análisis de estas voces se contrastó con su producción musical, las observaciones de sus eventos, recortes de prensa y análisis de políticas de juventud y de promoción cultural que los involucraron. Tal y como lo plantea Guber (2001), en la etnografía reflexiva el “instrumento de investigación” es el investigador, esto significa que sus propias concepciones de mundo entran en juego cuando aborda las concepciones de otros. Su quehacer entonces supone un complejo proceso de desestructuración de sus propias pre-concepciones al tenor de las perspectivas de los sujetos con quienes trabaja. Las entrevistas y las observaciones, no sólo sirven para “recolectar” información, sino que se constituyen en encuentros en los que se de-construye la lógica desde la cual el investigador aprehende el mundo de otros. Esto no significa, sin embargo, que el resultado del trabajo se reduzca a la enumeración de las ideas del investigador ni a la presentación de sus prejuicios y ni de los conflictos que vivió en campo. Se requiere de la construcción de una estrategia de distanciamiento, re-elaboración y análisis que permita la elaboración de conclusiones válidas. La validez dependerá tanto de la profundidad de la indagación (de la calidad de las entrevistas y observaciones) como del proceso de desestructuración de las preconcepciones del investigador que problematice las perspectivas iniciales, la información obtenida, su organización, el cruce de diversas fuentes y la interrogación de las categorías establecidas.

Inicialmente, la presente investigación intentó problematizar las relaciones de poder, así como el tipo de resistencias que se daban desde los hoppers, partiendo de una concepción dualista en la que el hip hop se encontraba del lado de lo éticamente correcto (de las resistencias) en lucha contra la dominación capitalista contemporánea, mientras que del otro lado, se haya el poder con su lógica de dominación de los cuerpos y las subjetividades como expresión de lo incorrecto. Pero esta es una concepción demasiado simplista que obliga a forzar los términos: establecer qué era poder y qué resistencia, obviando las tensiones, transacciones y ambigüedades.

Es decir, se requirió de un trabajo de reelaboración de las preconcepciones del autor a partir de la constatación de la imposibilidad de definir el hip hop desde la dualidad poder-resistencias. El papel que juega el espectáculo, sus complejas ambigüedades y ambivalencias, sus tensiones, se ha revelado como uno de los elementos claves que demandó de una apertura conceptual y analítica capaz de dar cuenta del modo complejo como los hoppers se construyen socialmente a partir de las tensiones que atraviesan su quehacer. Esta reelaboración no expresa una debilidad de la formulación del proyecto, es un proceso propio del trabajo de campo y se constituyó en una situación prevista desde el enfoque metodológico del mismo. Vale decir que este proceso implicó el reconocimiento de que las relaciones de fuerza, se relacionan, a su vez, con otras relaciones de fuerza que también operan de forma estratégica, en otras palabras, esas relaciones de fuerza se pliegan y se relacionan consigo mismas (Deleuze, 1987) atravesando la constitución de los sujetos y de los movimientos. En el caso del hip hop bogotano, el espectáculo opera como lugar del movimiento en el que se entrecruzan tales relaciones, con sus discursos, propósitos y estrategias de acción. Los hoppers al movilizarse se construyen a sí mismos, enfrentando los mecanismos que a un tiempo procuran el paso de la palabra a la acción y que problematizan dicho paso. De este modo se abordó la relación compleja entre movilización y espectáculo, esto es, entre la articulación de un actor social que se define a sí mismo a través de una dinámica procesual en un contexto específico, que emplea un mecanismo de gestión del deseo para promover sus críticas, transgresiones y propuestas, y que enfrenta los retos que dicho mecanismo establece.

Asumir esta perspectiva metodológica de la etnografía reflexiva (Guber, 2001) supone un esfuerzo por abrir la posibilidad de que la voz del otro cuente, adquiera un valor propio. Se trata de reconocer que el investigador cuenta con una cultura representada tanto por su propia posición social (en tanto hombre, de cierta edad y de cierto origen), como por su ubicación académica. En esta misma dirección, se requiere reconocer que al igual que los sujetos que participan de la investigación, esa cultura del investigador privilegia una cierta manera de entender a los demás y que obviamente tiene puntos ciegos, todo ello como resultado de un proceso conflictivo en el que los patrones cognitivos se construyen y reelaboran a partir de tensiones diversas (económicas, políticas, etc.). Entonces, las pre-concepciones del investigador son también pre-juicios que involucran su ética y su estética. En este sentido, el trabajo de Rosaldo (1991) contribuye a dilucidar el modo como la interpretación del mundo

de los otros ha sido producto de la perspectiva cultural de quienes pretenden investigarlos, esto es, que el trabajo de campo ha servido como artificio para verificar las teorías y no para construirlas. Así que desde la perspectiva de Rosaldo (1991) como Guber (2001), sólo es posible encontrar la voz del otro a partir del desencuentro, esto es, a partir de las disonancias, de los mal entendidos, en fin, de los momentos que revelan los modos como el investigador ha interpretado incorrectamente lo que ocurre. Como consecuencia de esta perspectiva, es necesario señalar las fracturas que se producen durante el trabajo de campo y especificar la manera como éstas contribuyeron a reformular el análisis.

En este orden de ideas debe decirse que todo el proceso de investigación se desarrolló a través de varias etapas de recolección, análisis y escritura del documento. Durante la primera fase de la investigación (segundo semestre de 2011 y primer semestre de 2012), se desarrolló un acercamiento a grupos de hoppers de distintos lugares de la ciudad de Bogotá. Se visitaron escuelas de hip hop, se asistió a varios de sus eventos, se revisaron archivos (compuestos por recortes de periódico, música publicada en YouTube, flayers –volantes- y afiches de eventos) y se adelantaron veintitrés entrevistas a profundidad en las que se indagó por la historia del movimiento (estrategias de acción, significación otorgada a su quehacer, orígenes, logros, dificultades).

La primera sistematización de la información se desarrolló desde mediados de 2012, hasta la mitad del año 2013. Esta labor permitió la revisión del marco conceptual, la identificación de vacíos en la información, específicamente en lo que tenía que ver con el peso que Hip Hop al Parque ha tenido en el desarrollo del movimiento, como espectáculo central de la actividad hoppers de la ciudad. Durante esta primera etapa de recolección y análisis de información emerge el problema de cómo identificar las resistencias y el poder, es decir, se reconoce que las categorías iniciales terminaban forzando las cosas, pues no permitían ubicar las ambigüedades y tensiones en juego. Valga un ejemplo: ¿cómo interpretar el consumo de drogas en el marco teórico de los poderes y las resistenticas, era una expresión de las relaciones de dominación o se trataba de la construcción de otro mundo posible? Para algunos se trataba simplemente de una práctica de la calle, una característica del mundo en el que el hip hop se desarrolla, otros la rechazaban abiertamente, otros invitaban a su consumo empleándola como una estrategia publicitaria, mientras que otros venían construyendo una

lectura propia considerándola una expresión de la liberación mental. La discusión de estos temas con mi director de tesis y con otros investigadores llevó a la cuestionar la idea de entender al hip hop desde las categorías de poder y resistencia (¿de dónde surge este afán por poner en marcha un análisis de este tipo?), así como a encontrar otras posibilidades de análisis.

A partir de este problema proveniente del modo como el investigador abordó el trabajo de campo, se desarrolló una nueva estrategia de recolección de información alrededor de Hip Hop al Parque, los días 26 y 27 de octubre de 2013<sup>32</sup>. Se realizaron doce nuevas entrevistas a algunos activistas identificados en la primera etapa de recolección de información así como a algunos jóvenes espectadores. Este nuevo proceso se desarrolló también como una etapa de discusión con varios hoppers (especialmente con Poeta y con Che Guerrero a quienes se presentará más adelante) sobre las interpretaciones que se habían construido, es decir, se conversó con ellos sobre el modo como entendían el asunto del espectáculo en el desarrollo del movimiento. Hip Hop al Parque como escenario de estas discusiones, motivó una rica reflexión sobre los primeros eventos distritales de hip hop que se habían desarrollado a mediados de los años 1990 y el tipo de relaciones que habían establecido con las instituciones patrocinadoras de entonces. Esta discusión sobre los vínculos y tensiones entre los hoppers y las instituciones públicas llevó a la necesidad de revisar el contexto de formulación de las primeras políticas públicas y de las políticas que enmarcan el desarrollo del festival. El análisis de la documentación correspondiente supuso el análisis del modo como cada entidad definía a los hoppers y a los jóvenes, así como el abordaje de la manera como éstos habían “respondido” a dicha lectura.

#### **a. Los participantes y las fuentes**

Como se ha mencionado, se desarrollaron dos etapas, la primera relacionada con la construcción de la historia del movimiento y la segunda referida a la discusión de los resultados obtenidos y del papel del espectáculo en la dinámica del hip hop bogotano. La primera etapa se desarrolló alrededor del diseño y montaje de la exposición “Hip hop, cuerpo,

---

<sup>32</sup> También se analizó la versión de este evento para 2014.

calle y patrimonio”<sup>33</sup> realizada entre junio de 2011 y junio de 2012. La segunda se concentró en el festival Hip hop al Parque de 2013.

---

<sup>33</sup> Esta exposición museográfica se desarrolló con el apoyo del Instituto Distrital de Patrimonio, como una estrategia de reconocimiento del hip hop en tanto patrimonio de la ciudad y fue liderada por Jeimy Johana Acosta Fandiño. También se participó en la organización del Victoria JAM de 2011 como apoyo a la gestión que Che Guerreño adelantaba.



Pendón de la Exposición Hip hop Cuerpo Calle y Patrimonio – Archivo Jeimy Johana Acosta

La exposición contó con la activa participación de varios artistas hoppers. Por ejemplo, el pendón del evento fue diseñado por Franco, un grafitero de amplio recorrido en local,

nacional e internacional. Este evento permitió entonces el acercamiento a múltiples sectores hoppers de Bogotá a partir de preguntas por el sentido del movimiento, de sus aportes y necesidades. Los entrevistados se seleccionaron por su destacado papel en el hip hop, es decir, se contactaron líderes de grupos y de escuelas, así como a algunos artistas claves. Para la selección de estas personas, se contó con el apoyo de Che Guerrero<sup>34</sup>, un breaker y MC que desde mediados de los años 1990 se vinculó al hip hop y quien cuenta con cierto reconocimiento en la escena hopper, pues ha grabado varios temas, lidera una escuela y ha organizado numerosos eventos locales. A partir de la revisión de literatura y de reuniones de trabajo con Che Guerrero y Jeimy Acosta, se definió un listado de artistas destacados en razón a que han hecho parte de los grupos más importantes de la ciudad en diferentes épocas, o bien porque participan en organizaciones juveniles o sociales de Bogotá. Así se contactó a numerosos hoppers de la ciudad que iniciaron su actividad desde los años 1980.

Además de contar con las entrevistas y observaciones de campo registradas en una libreta, se acudió al análisis de videos producidos por los hip hoppers (documentales y video clips de sus canciones). Dicho material fue ofrecido por ellos mismos o consultado a través de YouTube. De este modo se consolidó una base de temas que representan la producción musical de los grupos bogotanos y que permitió la construcción de un análisis sobre el modo cómo ellos se presentan a través de su producción audiovisual.

---

<sup>34</sup> Mario Cantor. Este artista se presenta en My Space del siguiente modo: “Místico, rebelde, trovador, naturalista, cronista, teatrero, filósofo y bailarín urbano que ha creído que la revolución fundamental es educarse, construye a partir de sus líricas una conciencia para un despertar urgente que reclama estos nuevos tiempos, ha retomado el RAP, el Break Dance, la poesía, el teatro, las artes escénicas y las artes marciales para dar un matiz más sensible y continuar los ideales progresistas de grandes líderes latinoamericanos que lucharon y luchan por nobles ideales [sic.], es a través del arte que se construye y recrea su discurso, y lo vuelve practico [sic.] pues el HIP HOP [sic.] debe cumplir una función social y atreverse a soñar lo imposible, lo acompañan jóvenes de sectores populares, parceros del barrio, que le han apostado con el alma a retomar sus raíces universales que como él consideran que el HIP HOP [sic.] es una expresión urbana que florece en medio de conflictos sociales, políticos, económicos y hasta espirituales, el hip hop es un arma de denuncia social y de propuestas, este aventurero del asfalto que con su arte globaliza lo humano y anuncian la caída de Babilonia, que en otras palabras es el capitalismo salvaje que tanto dolor y sufrimiento ha dejado al mundo. Y son las calles campos de batalla en donde este guerrero junto con su arte conquista nuevas victorias. Para presentaciones en vivo, talleres, conversatorios comunicarse al 3144099505. correo: cheguerrero.cantor@gmail.com”. Che Guerrero (25 de marzo de 2011).



## b. Los términos de la indagación

Las entrevistas para la primera fase se desarrollaron en torno a la participación de cada uno de los entrevistados en el movimiento (¿cómo ingresa a este?, ¿cuáles son los hechos más significativos de su trayectoria?, ¿cuáles han sido las experiencias problemáticas?), así como a su lectura de sobre sus logros, su historia y el modo como el hip hop ha contribuido a dar sentido a la vida urbana (¿cuál es y ha sido la filosofía del movimiento?, ¿cuáles son sus problemas y logros?).

Las entrevistas de la segunda fase indagaron por la percepción y valoración del Festival, preguntando si los participantes en Hip Hop al Parque sentían que este evento los “representaba”, es decir, si el evento expresaba el sentido del movimiento, también se preguntó cómo evaluaba el papel de las instituciones organizadoras. A partir de aquí se discutió con los entrevistados la idea de que el espectáculo problematiza el quehacer del movimiento: es tanto una herramienta de movilización, como una trampa que “desactivaría” su discurso transgresor.

Debe señalarse que además de las entrevistas se desarrolló una estrategia de observación participante a través de la organización de la exposición museográfica ya mencionada (evento que facilitó la participación en la Mesa Distrital de Hip Hop) y, del Victoria JAM. Éste es un evento liderado por Che Guerrero desde hace una década, en el que se presentan grupos de MC, se grafittea y se comparte. Además se participó en otros “jam” y eventos hoppers.

Es necesario mencionar que los “jam” se diferencian de los festivales como Hip Hop al Parque porque suelen articularse a dinámicas de movilización local, por la disposición espacial de los participantes, así como por el modo como los grupos y los espectadores se involucran. En los “jam”, los grupos se auto-organizan para “subir” a la tarima y para ello se acercan al organizador, negocian su turno, discuten el orden, etc. Puede ocurrir que éste se desarrolle en un parque o en un salón comunal, de tal suerte que todos se ubican en un círculo rompiendo con la distancia entre el público, los organizadores y los artistas (éstos hacen parte del círculo y no están en los camerinos o tras bambalinas). A contrario, Hip Hop al Parque organiza un proceso de eliminatorias y selección en la que los grupos presentan su show y los jurados los califican. Así mismo, el festival se define como una estrategia de promoción

de artistas y aun cuando los organizadores reconocen el papel social y político del hip hop, su desarrollo en el escenario no se encuentra articulado con las propuestas de movilización de los hoppers (los talleres y encuentros alternos, responden a la demanda de apoyo a la producción musical de los grupos y de reconocimiento de sus propuestas organizativas como las escuelas).

Los espectadores de los “jam” son mucho más activos que en otro tipo de espectáculos: pueden incluso animarse a actuar, negociando con los organizadores su turno en las presentaciones. Ahora bien, puede ocurrir que en estos espectáculos se desarrollen “peleas de gallos” en los que los participantes se retan y compiten entre sí (bailando o cantando) y en el que los espectadores juegan un papel central a la hora de definir los ganadores. Incluso cuando el “jam” se realiza en una tarima (que supone una cierta distancia entre quienes se presentan y quienes los observan), la comunicación entre los espectadores y aquellos que ofrecen el espectáculo es más fluida que en otros eventos.

La participación del investigador en estos escenarios como organizador o como parte del equipo de apoyo, permitió establecer cierta relación con los hoppers entrevistados: de un lado, muchos de ellos se mostraron interesados en participar en procesos de reconocimiento del hip hop en la ciudad (propósito de Hip hop Cuerpo, Calle y Patrimonio), lo que motivó el acceso a sus archivos personales e incluso permitió que prestaran algunas de las piezas de sus colecciones para la exposición<sup>35</sup>; de otro lado, permitió un acercamiento a algunas de las tensiones que se desarrollan alrededor de la tarima y con ello, la elaboración de las hipótesis de trabajo planteadas durante la investigación.

La participación de Che Guerrero en el proceso, estableciendo contactos y acompañando las entrevistas, facilitó la construcción de confianza entre los entrevistados y el equipo investigador vinculado a la organización de la exposición (Jeimy Acosta y John Jairo Uribe). De otro lado, toda esta participación en sus eventos y en la organización de la exposición

---

<sup>35</sup> En la exposición se contó con una de las chaquetas de los Bone Breakers, uno de los grupos más importantes de Colombia a mediados de 1980, pues participó en varios programas de televisión e incluso llegó a grabar comerciales para este medio. Esta chaqueta la prestó uno de sus integrantes del grupo para que fuera exhibida.

permitió que se discutiera con él y con Poeta<sup>36</sup>, muchos de los hallazgos que llevaron a replantear algunos de los presupuestos conceptuales con los que se formuló el proyecto, fundamentalmente el dualismo poder/resistencia del que ya se habló atrás.

Ahora bien, la reelaboración de los textos resultantes de las dos fases de investigación, la discusión de los hallazgos con el profesor Carlos Mario Perea (director de la tesis), con Rocío Rubio (compañera del doctorado) y con las profesoras de la Universidad Pedagógica Bibiana Rodríguez y Jeimy Acosta, permitió el replanteamiento de las coordenadas conceptuales y metodológicas, así como la reconstrucción del proceso de investigación desarrollado. Dichas conversaciones facilitaron la elaboración de un dispositivo de exposición en el que se rescataron las tensiones propias de las experiencias hoppers y los problemas conceptuales que el trabajo de campo venía revelando. Por esta razón, la tesis refiere las voces hoppers para problematizar las contradicciones que los animan, establecer el contexto urbano e histórico en el que se inscriben y discute el modo como esas tensiones presentan una imagen del espacio urbano y de lo público en la contemporaneidad. Se construye entonces de abajo hacia arriba, esto es, se parte de sus voces, se problematiza el contexto y se plantean, finalmente, consideraciones sociales y políticas de su quehacer.

Un recorrido como este exige de un trabajo detallado a partir de diversas fuentes. Aun cuando las entrevistas y observaciones desarrolladas durante el trabajo de campo se constituyen en la columna vertebral del análisis, el contraste con otras fuentes contribuyó a enriquecer la lectura de cada tema particular.

Debe mencionarse que el análisis de las canciones, de sus discursos y de su puesta en escena que se presenta en el capítulo 2 de la segunda parte, articuló un proceso de selección y uno de “descomposición” y “recomposición”. En primer lugar, se eligió un conjunto de grupos que pueden considerarse como representativos de la ciudad. Para ello se tuvo en cuenta dos criterios: 1) que se hubiesen presentado en Hip hop al Parque y, 2) que hubiesen sido referidos en las entrevistas desarrolladas en torno del proceso de construcción de la historia del hip hop bogotano. Este listado asciende a treinta y ocho grupos y solistas. Una vez se obtuvo este

---

<sup>36</sup> Hip hopper que inicia su actividad a inicios de los años 1990. Hace grafiti, compone y canta. Ha sido activista cultural y tallerista en procesos con jóvenes infractores. Más adelante se presenta una reseña más detallada de su accionar.

conjunto de artistas, se seleccionaron en You Tube, dos o tres de sus temas más reproducidos <sup>37</sup>. Esta lista de grupos, solistas y producciones musicales puede ser controvertida por diversos conocedores, sin embargo se debe decir que estas ochenta y nueve producciones permiten construir un panorama muy aproximado de lo que ocurre en este nivel del discurso del hip hop de Bogotá.

Luego de seleccionadas las canciones, se clasificaron según el contenido de su tema central<sup>38</sup>, con lo que se obtuvo cuatro categorías principales: vivencia subterránea, crítica social desde el gueto, memoria crítica del hip hop y amor-desamor. Entonces, a partir de un primer análisis de esas estrategias de enunciación se clasificaron las canciones y luego se realizó un análisis más detallado de los modos como cada categoría organiza la presentación de sí y la interpelación del público, identificando con ello tanto la dinámica que los hoppers emplean para dar sentido a su quehacer y a su mundo, como algunas de las características que dan forma a sus relaciones con otros actores. La descripción más detallada del contenido de estas categorías se presentará en el capítulo correspondiente.

En resumen, la información se recolectó a partir de dos cuestiones centrales durante las dos etapas de trabajo de campo: 1) el sentido del movimiento y 2) el papel del espectáculo en su desarrollo. Dicha información se organizó finalmente alrededor de las relaciones que ellos han establecido con actores públicos, comunitarios y privados, los espacios de su quehacer y los discursos hoppers, en relación con las oportunidades que han facilitado su expresión como movimiento cultural, las herramientas que efectivamente han empleado, las tensiones y reflexiones que han construido sobre su propio proceso.

---

<sup>37</sup>En algunos casos, los artistas sólo cuentan con una o dos producciones en You Tube, lo que coloca en el tapete la precariedad de la producción hip hop de la ciudad, hecho que ha sido confirmado indirectamente por los entrevistados.

<sup>38</sup> Para ello se aplicó una técnica de análisis similar a la descrita por Van Dijk (1990): se trata de un procedimiento de reducción en el que se descarta información secundaria para establecer el núcleo argumentativo. De acuerdo con él, los discursos son unidades de lenguaje que cuentan con una dimensión textual y otra contextual, es decir, la de las representaciones cognitivas (texto) y reglas de comprensión y de aplicación (contexto). A diferencia de Van Dijk, no se pretendió obtener una macrosintaxis. Lo que se buscó en las canciones, se denominó como estrategia e enunciación: presentación de sí (cómo se describe quien canta) y estrategia de interpelación (qué pretende “producir” en el público al cual se dirige).

## Cuarto Capítulo: Visibilización

El presente capítulo aborda el proceso del hip hop en Bogotá, precisando el modo como éste llegó a la ciudad, la manera como permitió a jóvenes-calle acceder a tarimas distritales, visibilizarse y vincularse a procesos de movilización urbana. Posteriormente se abordará el discurso y la puesta en escena del hip hop. Más adelante se analizarán las tensiones internas y las reflexiones sobre el papel de la mujer, para terminar con el abordaje de Hip Hop al Parque.

El capítulo inicia con la presentación del actor, específicamente se trata de abordar el sentido que los hoppers dan a la expresión “soy calle”. Luego se presenta la llamada “fiebre del break dance”, un fenómeno comercial en el que las propuestas estadounidenses se articularon a la venta de productos juveniles en Colombia. Posteriormente se desarrolla el surgimiento del “nosotros” que vincula al hip hop con los jóvenes-calle, abordando el proceso de encuentro de esos jóvenes con organizaciones populares, quienes abrieron los primeros espacios para que los grupos de entonces se presentaran en eventos locales. Se presenta también el encuentro con las entidades de formulación de las primeras políticas públicas, destacando el escenario en el que los jóvenes adquieren visibilidad como problema que debe atender el Estado y el modo como unos y otros interactuaron para construir eventos como el del 5 de junio de 1995 y proyectarse como movimiento.

### a. El actor: soy calle

La calle es el principal punto de referencia a partir del cual se construye el sentido y el quehacer del hip hop, de modo que no sólo se habla “de” la calle, sino que se habla “desde” ella, con sus voces, sus dramas, sus reclamos. Poeta lo enuncia: “la ley de las calles es que no hay ley, la calle es la ley”. El más fuerte prevalece. Esta lógica impregna la relación de los hoppers con ellos mismos: “somos hoppers cuando sabemos que la calle es supervivencia a través de la mente, supervivencia a través del estilo” (comunicación personal, 27 de octubre de 2011). Frente a la ley de la fuerza el hip hop propone la astucia y el arte. Pues bien, los jóvenes-calle que han apelado a este género como estrategia de supervivencia, de expresión y movilización, provienen en su mayoría de sectores populares<sup>39</sup> y han enfrentado condiciones de precariedad en los que esta música se articula como una actividad que combina (algunas veces) los pequeños robos, el vagabundeo, el consumo o venta de drogas, pero que llevará a muchos de sus cultores a replantear su propio proyecto vital y a convertir al hip hop en una herramienta para que otros jóvenes desarrollen alternativas frente a la violencia de las calles (a través de escuelas y de proyectos culturales).

La calle se ha convertido en la escuela del hip hop. En ella se han dado cita jóvenes que tienen problemas con sus familias o con el aparato educativo. Los hoppers narran lo que ocurre desde los ojos de los delincuentes, de los adictos, de la indigencia, pero también desde las víctimas de los atracos, de los que padecen hambre y frío. La experiencia propia alimenta su música:

Litos<sup>40</sup>: Yo tengo la suerte que no tengo papá [...] entonces yo era calle porque mi mamá tenía que salir a voltear y a conseguir el sustento. Yo era el que supuestamente

---

<sup>39</sup> En los años 1980, los bailarines de break dance provenían de todos los sectores sociales y participaban de un baile de moda que desaparece de los medios de comunicación y de las discotecas a finales de dicha década. El hip hop se convierte después en una música juvenil popular. Hoy, en virtud de las redes sociales, no sólo los jóvenes calle se interesan en el hip hop, se amplía el espectro de sus activistas, aun cuando el centro de sus producciones musicales, se refieren a la calle. Todo este proceso se desarrollará en detalle más adelante.

<sup>40</sup> MC (cantante) de la localidad 18. Se inició en el hip hop a mediados de los años 1990. Hoy dirige Universal Rimas Colombia, una organización que se interesa en promover la producción musical hopper. Ha grabado varios CD producidos por su organización. Durante una etapa de su vida, se vinculó a una iglesia cristiana, con el propósito de recuperar a su esposa e hija, de quienes se habían alejado por su vida de rumba. Durante este tiempo hace rap religioso, sin embargo, los pastores le piden que no haga música mientras se encuentre impuro por el pecado y él se aleja de esta organización. Retorna a sus andanzas desilusionado y solo. En las rumbas hopper le dicen “solito” y él convierte ese apodo en su nombre artístico “Litos”. Con el tiempo

tenía que cuidar a los hermanitos, pero yo dejaba los pelaos y me iba [...] me la pasaba patoneando [...] ahí fue cuando conocí a los raperos (Litos, comunicación personal, 10 de octubre de 2011).

En la calle los jóvenes han hallado reconocimiento, así que esta ha sido apropiada y reinventada: “En la calle he encontrado apoyo de la misma gente, cosa que nunca encontré en mi familia ni en ningún otro lado” (Mario Cantor, citado en Perea, 1999, p. 88). En el hip hop los jóvenes-calle aprenden a pensar, a bailar, a cantar, a oír, a ser: “mi bachillerato fue el rap, mi bachillerato fueron las esquinas [...] incluso el rap me enseñó a hablar, el rap me enseñó a expresarme, el rap me enseñó a conocer más gente, a ser más abierto al público y a dar un sentido de vida a otras personas” (Bison<sup>41</sup>, comunicación personal, 5 de septiembre de 2011). Los hoppers han construido una expresión de sus angustias, sus anhelos, sus sentidos, sus dolores, sus violencias y valores, al mismo tiempo que han procurado desarrollar una revolución mental: “Muchos dicen que rap es poesía americana rítmica, otros dicen que es revolución artística popular, otros que revolución, anarquía y protesta, unos más que es palabra hablada. Pero siempre es con la revolución y la palabra” (Mario Cantor, citado en Perea, 1999, p. 95).

En el hip hop los jóvenes-calle encuentran en ella lo que otras instituciones (la escuela, la familia) no les han permitido. Sin embargo, la relación con las instituciones es compleja y ambivalente, en un juego de inclusión y exclusión, de encuentro complejo entre lo formal (lo normalizado) y lo informal:

“Y el rap está en la calle. En realidad el rap surge del sufrimiento, del llanto, surge del dolor. Nace de la calle y ahí, en todos sus rincones, está el sufrir. Nada más en ese sufrir se está haciendo rap, porque el rap es una forma de vida. El ñero que está metiendo vicio, que está aguantando frío, está haciendo un rap pero de esos fuertes” (Mario Cantor, citado en Perea, 1999, p. 88)

---

reorganiza su carrera musical y su vida personal, proyectando su escuela, apareciendo en City TV y vinculándose a Hip Hop al Parque.

<sup>41</sup> Bison es MC. Inicia su labor en el hip hop desde mediados de los años 1990. Ha grabado discos y videos. Cuenta con una escuela hopper en la localidad de Kennedy.



Entonces el hip hop proviene del espacio urbano y busca transformarlo, de modo que el grafiti, el break dance y el rap ofrece otros paisajes visuales y sonoros: “La práctica del rap en la calle, da nuevas significaciones al espacio urbano, hay renovados encuentros comunicativos que implican no sólo a los y las jóvenes del mundo rap sino indirectamente a las otras personas” (Castiblanco, 2005, p. 268). Así, las prácticas artísticas constituyen a la calle y a la noche como “lugares significativos llenos de heterogeneidad y de encuentros entre significados y acciones que sin duda los reconstruyen como espacios de afirmación para la construcción social y cultural” (Castiblanco, 2005, p. 268).

El hip hop no sólo se hace en la calle sino que procura que su público (que incluye a personas que no hacen parte de dicho universo) se identifique con diversos actores urbanos: ladrones, prostitutas, indigentes, vendedores ambulantes, entre otros. Así, los hoppers levantan su voz y a través de ella algunos personajes de la calle adquieren un “valor”, de modo que dejan de ser “desechables”, aun cuando estos cometan crímenes, se encuentren sucios y no obedezcan las lógicas del trabajo y del orden familiar. Aquí se presenta una encrucijada clave al interior del hip hop que Che Guerrero sintetizó de la siguiente manera: “Hay grupos, llamados Gangsta, que proponen que hay que matar, fumar vicio, dañar. Eso es lo de ellos, lo respeto mucho, pero no hay que incitar a la gente a que robe y mate” (Citado en Perea, 1999, p. 100). Desde su perspectiva, el rap refleja la realidad de cada quien, incluyendo sus crímenes. Sin embargo el hip hop no sólo expresa las vivencias subterráneas, sino que sirve para “revolucionar, para hacer cosas. Si es necesario botar sangre hay que hacerlo pero no de esa forma. El rap es para luchar por causas justas” (Mario Cantor, citado en Perea, 1999, p. 100). Ambas tendencias (el gangsta y el llamado hip hop conciencia) se confrontan, se cuestionan y debaten, pero también se juntan para desarrollar propuestas comunes ya que el hip hop proviene de la calle: “La droga es de lo bajo, es nuestra, es el rap [...] Entonces si yo canto en contra de eso estoy cantando en contra de mi realidad [...] de mi gente, porque sé que muchos drogadictos, mucha gente de la calle que mete bazuco me apoya” (Mario Cantor, citado en Perea, 1999, p. 100).

El hip hop se ha ido labrando un camino para visibilizar a los jóvenes calle. Uno de los momentos claves de dicho proceso fue el de los eventos de mediados de los años 1990, que organizaron entidades vinculadas a las primeras políticas públicas de juventud en el país y

organizaciones hoppers. En 1996, con ocasión del evento Rap a la Torta (un antecedente de Hip Hop al Parque) varios periódicos dedican algunas notas al género: “El rap no es una música opulenta. Definirlo como música sería reducirlo a su mínima expresión. El rap es en realidad un sentimiento desbordado, un grito desesperado que se apoya en una pista musical”<sup>42</sup>. El rap es noticia, los jóvenes-calle aparecen en uno de los periódicos más importantes del país como artistas que no sólo hacen música de “moda”, si no que elevan su voz desde la sordidez urbana. La noticia citada menciona que: “El rap nació en la calle, en las esquinas de los barrios de Nueva York o Los Ángeles, donde los jóvenes afroamericanos encontraban en este lenguaje un medio para renegar de su condición marginal”. De acuerdo con esta nota, el carácter de “música de los olvidados de las grandes ciudades”, es lo que explica que en Bogotá, se desarrolle en “barrios como Ciudad Bolívar, Policarpa Salavarrieta y Las Cruces, donde las oportunidades para los jóvenes son muy pocas”. El hip hop se dinamiza a pesar de las pocas oportunidades que encuentra en el medio, pues “el rap criollo se ha desarrollado casi que por generación espontánea. Los puntos de referencia para los raperos llegan en las ondas de la televisión parabólica, una que otra serie estadounidense y casetes piratas”.

La construcción del “nosotros” hopper implicó el encuentro de jóvenes calle que construyeron a través de una música, en su baile y en el vestuario asociado, una experiencia común. Este proceso ocurrió de la mano de su participación en los medios de comunicación. Así por ejemplo, algunos de los grupos que participaron en los eventos distritales de rap a mediados de los años 1990 fueron entrevistados para revistas, periódicos y programas de televisión. Esas entrevistas contribuyeron a que muchos jóvenes se identificaran con el hip hop:

Sandro<sup>43</sup>: Inicé en el hip hop más o menos en el año 1994 [...] estaba en la casa viendo televisión y estaban dando un programa de la época que se llamaba *Entrevistas con Pacheco*. Ese día estaba hablando Javier del grupo Gotas de Rap. Estaba explicando más o menos qué era el rap, todo el movimiento social y toda la realidad que vivían ellos en Las Cruces. Yo me decía: ‘oiga, Las Cruces queda al otro lado de

---

<sup>42</sup> La presente cita, así como las que siguen, son tomadas de: Rap a la torta tendrá 23 grupos. (15 de julio de 1996).

<sup>43</sup> Sandro es MC y líder de una escuela de Hip hop en la localidad de Fontibón.

la ciudad, muy lejos de donde yo vivo y muchas de las cosas que Javier plasma en su relato, veo que también pasan en mi barrio' (Sandro, comunicación personal, 13 de septiembre de 2011)

El rap permitió que muchos jóvenes reconocieran una experiencia compartida a partir de la idea de que 'lo que pasa en mi barrio, también sucede en otros lugares'. Entonces, el hip hop se constituyó en un puente, en una excusa para que estos jóvenes se conocieran e inventaran un discurso. "Hoy en día conocer a un rapero es muy fácil, por el internet [...] En ese tiempo era difícil poderse encontrar con los raperos de otras partes porque eran poquitos y porque uno no tenía para transportarse" (Litos, comunicación personal, 10 de octubre de 2011). Los jóvenes de entonces tenían que caminar de una montaña a otra enfrentando los problemas de pasar por los territorios de otros grupos: "tenías que estar dispuesto a enfrentarse, estar parado, estar mancao<sup>44</sup>, porque usted iba a otro barrio y no lo conocían" (Litos, comunicación personal, 10 de octubre de 2011). Los hoppers de la generación de 1990 también se reconocen "subiéndose y bajándose de las tarimas" (Bison, comunicación personal, 5 de septiembre de 2011), en un ambiente poco amable para los primeros grupos de rap<sup>45</sup>: "nos damos cuenta que estamos por toda Bogotá pero no estábamos unidos, porque también vestir de ancho en ese momento era como un delito" (Litos, comunicación personal, 10 de octubre de 2011).

Vale decir que desde los años 1990, los hoppers incursionan en la construcción de una música común aprovechando la visibilidad que algunos medios les ofrecen y conectando experiencias de calle: lo que ocurre en Las Cruces (un barrio del centro de la ciudad) es similar a lo que pasa en Fontibón, en Ciudad Bolívar, en San Cristóbal, o en otras localidades populares.

Sandro: Entonces, ese día, Pacheco le hizo una pregunta a Javier [del grupo Gotas de Rap] que fue la que a mí me cambió la vida: que si él creía que el rap verdaderamente servía para algo. Entonces él contestó que en la casa del frente, había una niña que

---

<sup>44</sup> Armado con un cuchillo o navaja. Para ir de un barrio a otro, había que estar dispuesto a enfrentarse con parches o pandillas que defendían sus territorios.

<sup>45</sup> Los primeros grupos relacionados con el hip hop, fueron de break dance a inicios de los años 1980. luego de la fiebre de break, este casi desaparece de las discotecas y de los programas de televisión juveniles. Sin embargo algunos grupos continúan con su actividad en los barrios populares e incursionan en el rap cantando en inglés y luego en español, imitando a artistas de Puerto Rico como Vico C.

tenía cinco años y lo único que sabía decir era: ‘mamá, papá y rap’. Entonces, ¡Uf!, esa fue una respuesta muy inteligente. ¿Qué hice yo? Al otro día salí del colegio y me fui de una para la biblioteca a averiguar qué era el rap (Sandro, comunicación personal, 13 de septiembre de 2011)

En el programa de televisión “Entrevistas con Pacheco” se plantea la misma cuestión que tiempo después planteará “Estilo Bajo” durante Hip hop al Parque de 2013: ¿para qué sirve el rap? A continuación se presenta el proceso a través del cual esta construcción del Hip hop se desarrolló.

### **b. La fiebre del break dance: los concursos de baile y el efecto televisivo**

En 1984 se estrena en el país “Flash Dance”, una película que presenta algunas escenas del break dance estadounidense con bailarines que hacen giros en el piso sobre sus hombros (aquí se les denominó “tijeretas”, su nombre en inglés es “windmill”). Muchos jóvenes bogotanos, al decir de William Red Pollo<sup>46</sup>, de Erik González<sup>47</sup>, de Mao Mix<sup>48</sup> y de otros pioneros del género, empezaron a ensayar esos pasos sin conocer el contexto social de origen<sup>49</sup>. Otros aprendieron el break durante sus viajes a Estados Unidos y a Europa, y enseñaron a sus amigos. Para esa época varias discotecas realizaban concursos de baile disco y algunos programas de televisión (especialmente “Baile de Rumba”) presentaban las tendencias estadounidenses y organizaban sus propias competencias.

---

<sup>46</sup> William hoy hace parte de la Old School Crew, una organización de la vieja escuela que busca “recuperar” la raíz del movimiento. En los años 1980 fue bailarín de break (b-boy) y luego se dedica al canto, haciendo rap (se convierte en MC – Master Ceremony) y adelanta proyectos de formación artística para los nuevos hoppers. A inicios de los años 1990 se acercó a una iglesia cristiana y reflexiona críticamente sobre el uso de las drogas en esta expresión cultural. (William Red Pollo, comunicación personal, 5 de octubre de 2011).

<sup>47</sup> Erik González hizo parte de los Bone Breakers, el grupo de mayor proyección de la época. Se constituyó en un grupo-marca que hizo parte de la farándula de los años 1980. Se desintegra en 1986. Ninguno de sus integrantes se dedica hoy al break, sin embargo varios de ellos se dedicaron a actividades vinculadas con éste ámbito, como el caso de Erik quien es comunicación social. (Erik González, comunicación personal, 10 de octubre de 2011).

<sup>48</sup> Mao Mix es actualmente productor musical. Es manager de artistas de diversos géneros y cuenta con una escuela de DJ para fiestas electrónicas. Fue integrante de los Bone Breakers. (Mao Mis, comunicación personal, 22 de octubre de 2011).

<sup>49</sup> A finales de los años 1960, en el Bronx de Nueva York, varios DJ empiezan a animar sus fiestas con fraseos que van describiendo la vida cotidiana. Luego se agregan grupos de baile que experimentan con nuevos pasos. Con Afrika Bambaataa y el surgimiento de la Zulu Nation en 1973, los retos artísticos en las calles de Nueva York se constituyen en un medio para tramitar de forma no violenta algunos conflictos entre pandillas (Amaya & Marín, 2000)

Erik González: en diciembre de 1984, gracias a que aparecimos en el programa de televisión “Jóvenes Es” nos contrataron para presentarnos en “El Reinado de la Sardina más Linda” en Bucaramanga, fue cuando estrenamos nuestras chaquetas de amarillo con azul, que se eran nuestro símbolo, nuestra marca [...] el siguiente año salimos en la “Revista del Jueves” de El Espectador, una de las más importantes del país en ese tiempo. También aparecemos en la televisión en “Baila de Rumba” y en el concurso de “Studio 80” [...] hicimos varios comerciales, de “La Lechera” y de “Naranja Postobón” (Erik González, comunicación personal, 10 de octubre de 2011).

Para esos años se presentan otras películas con bailarines de break, como “Beat Street” y “Breaking” ofreciendo un repertorio más amplio de pasos, repertorio que los jóvenes practicantes aprovechan para enriquecer sus actuaciones en las discotecas. Uno de los momentos claves para la expansión de la fiebre del break, se debió a la visita al país que hizo el grupo “Rock Steady Crew”, uno de aquellos que parecen en “Beat Street”. Los “Bone Breakers”, que por entonces estaban iniciando su participación en los programas de televisión juveniles de la época, ingresan a uno de los ensayos de los visitantes, aprovechando que el dueño del lugar donde practicaban los estadounidenses era un amigo de los Bone. Éstos los invitan a bailar en una especie de reto artístico, una vez que reconocen en su vestuario a bailarines de break. Los “Rock Steady” vencen a los bogotanos, pero reconocen el nivel de los locales y los incluyen en varias de sus presentaciones por el país para promocionar la película. Tal y como le recuerda Mao Mix, este suceso sirvió para proyectar a los Bone Breakers y popularizar el break dance.



Los Bone Breakers - Montaje para la exposición Hip hop: cuerpo, calle y patrimonio a partir de fotografías facilitadas por Mauricio Muñoz (Mao Mix) – Archivo Jeimy Johana Acosta

Entre 1983 y 1984 los Bone Breakers logran cierta notoriedad en la farándula local, emulando a los bailarines del “nuevo ritmo” de origen estadounidense, el break dance. Ellos no sólo diseñan sus chaquetas azules (que se pueden ver en la imagen anterior) y ganan concursos, sino que se proyectan como una “marca”, como una etiqueta comercial, cuya imagen se asociará a varios productos de la época (La Lechera y Naranja Postobón) y aparecerá en eventos promocionales de ropa juvenil, reinados de belleza, entre otros. El cine, los concursos de baile y estos comerciales, fueron el primer escenario de los breakers cuyo espectáculo contagió a jóvenes de todas las condiciones. Uno de los ambientes donde dicho contagio ocurrió, fue el de las discotecas que pretendían imitar el ambiente de las películas, por ejemplo, William Red Pollo narra su encuentro con el break así:

William Red-Pollo: yo me enteré del break dance por una discoteca que se llamaba “Amnesia”. Era en el norte, calle 106 con 15. Había un Dj que se llamaba Nelson Carrillo, que para mí es el papá de los DJ y a él le enviaban mucha música del exterior. Un día llegó con un acetato de breaking, lo cogió y dijo: “esto es lo que va a sonar

ahora, prepárense”. Mostró la carátula y nos habló de la película *Flash Dance* (William Red Pollo, comunicación personal, 5 de octubre de 2011).

La fiebre de break, al parecer, era mundial. Los entrevistados recuerdan haber oído de concursos en Venezuela, Brasil y Ecuador. Sin embargo, poco o nada se sabía de la filosofía que sus creadores y Bambaataa venían impulsando en Estados Unidos: cultura, diversión, amor y convivencia como pilares de su propuesta en medio de las condiciones de violencia y exclusión que vive la población negra y latina en este país. Vale decir que los primeros hoppers estadounidenses expresaron las contradicciones que encaraban los hombres negros en los “*guetos*” de las ciudades estadounidenses, describiendo su vida en las calles, planteando sus problemas y aspiraciones (Oliver, 2006). Con todo, se puede afirmar que estas películas no transmitieron la complejidad de las propuestas hoppers en el ambiente de los hombres y mujeres jóvenes “desclasados”, es decir, desescolarizados y desempleados de Estados Unidos. Por ejemplo, “*Beat Street*” desarrolla su trama en el Bronx y presenta el ambiente de las fiestas callejeras en el que los grupos y artistas rivales bailan, rapean, hacen su música y grafitean, compitiendo por aparecer en televisión, todo ello, en medio de una historia de amor que involucra conversaciones con varios ídolos hip hoppers de la época (Kool Herc, Grandmaster, Melle Mel y The Furious Five). Así que estas narrativas sobre el hip hop dejan de lado los esfuerzos que se realizan en las calles de Nueva York para lograr que los “retos”, es decir, las confrontaciones artísticas, resuelvan conflictos entre pandillas<sup>50</sup>.

Desde el cine hasta las discotecas se va construyendo una audiencia que comparte el entusiasmo por los bailarines de moda: “nosotros como podíamos nos enterábamos de los pasos de break. Nos decían: ‘oiga, que hay un muchacho que está haciendo tal paso en tal discoteca’. Entonces uno iba a mirar y a prender” (William Red Pollo, comunicación personal, 5 de octubre de 2011). Esta dinámica salió a las calles de la ciudad, tal y como ocurría en las películas que divulgaron el hip hop por el mundo, especialmente en la ciclovía, donde iban los grupos a ensayar colocando cartones en el piso para hacer las acrobacias. Allí

---

<sup>50</sup> Para ver una descripción del papel de los retos como estrategia alternativa no-violenta para resolver conflictos en contextos urbanos de Latinoamérica, ver Amaya y Martín (2000) y Takeuti (2010). Sobre el hip hop como expresión de la calle en Estados Unidos, el modo como este ha contribuido finalmente a celebrar la violencia y a ubicar a las mujeres como objetos sexuales, ver a Oliver (2006) y Muñoz-Laboy, Weinstein y Parker (2007). Para abordar un ejemplo del hip hop como expresión de rumba, centrado en las discotecas y en la diversión, se puede ver el caso de Japón en Coundry (2001).

se desarrollaban pequeños retos entre jóvenes que se inspiraban en lo que ocurría en las pantallas, deseosos de lograr cierto reconocimiento personal como un buen bailarín para animarse a concursar en las discotecas.

Así que este fenómeno mundial se incrustó en la dinámica bogotana, retomando el ambiente festivo estadounidense y aprovechando su resonancia entre los jóvenes para vincularse como insumo publicitario. Pero también se articuló a las dinámicas de algunas pandillas del norte. Hans Marinkelle<sup>51</sup>, hacia 1980, fue integrante de una pandilla del sector de Unicentro (los Bee Gees) que disputaba con otras del sector y que expresaba una cierta displicencia frente a la gente del sur, a quienes consideraba como “ñeros”. Tuvo la oportunidad de viajar a Estados Unidos y a Europa, conseguir música y ropa de moda y aprender algunos pasos de break. Al llegar al país se desvincula del mundo de la pandilla (donde había vivido experiencias violentas) y se dedica a difundir el break en las discotecas. Con el tiempo se vincula a la dinámica hip hop, compartiendo escenarios en toda la ciudad y proyectándose como uno de los integrantes de la Old School Crew.

Como lo recuerdan Hans Marinkelle y William Red Pollo, en el ambiente discotequero de esos años la ropa se constituyó en un referente central: cada quien se fijaba en lo que los demás tenían, si se trataba de un atuendo importado, si había sido fabricado para emular lo que se veía en televisión, en fin, si se parecían a los estadounidenses que aparecían en las películas.

William Red Pollo: Cuando conocimos a los “Bone Breakers” eso fue un impacto. Había dos muchachos que habían viajado a Estados Unidos, entonces ya tenían cierto nivel, se habían formado allá [...] Nosotros los vemos y mostramos también nuestros pasos a pesar de que no éramos tan buenos [...] pero quedamos admirados de la sudadera que traían, de las zapatillas, era como el contraste social, ellos eran norte y nosotros éramos de aquí, del occidente, sin embargo eran buena gente con nosotros, eran bien, eran chéveres y nos daban la mano (William Red Pollo, comunicación personal, 5 de octubre de 2011)

---

<sup>51</sup> Hans Marinkelle es hijo de uno de los científicos más importantes de Colombia, el holandés Cornelis Johannes Marinkelle quien falleció hace unos años y se desempeñó como profesor emérito de la Universidad de Los Andes (Hans Marinkelle, comunicación personal, 10 de septiembre de 2011).



Y en este universo emergen los primeros grupos que combinan el baile y el canto, también como emulación de lo que se veía en las pantallas: “Formamos un grupo de rap inspirados en las películas [...] montamos un show con un amigo, Wilson, que fue el primero que se arriesgó a cantar en español [...] luego formamos otro grupo con un muchacho que cantaba muy bien en inglés y nos empezaron a llamar para hacer presentaciones” (William Red Pollo, comunicación personal, 5 de octubre de 2011). En torno suyo se va articulando un público, una audiencia que comparte las ensoñaciones que presentan las películas, esto es, la posibilidad de pasar de las calles al cine, de ganar concursos de baile en discotecas o en la televisión, de ser vistos, admirados, tal y como ellos han admirado a quienes han aparecido en las pantallas. Como suele ocurrir, el espectáculo estimula una manera de actuar, de pensar y de sentir. En última instancia, los jóvenes, cualesquiera que sean sus condiciones, tienen en sus cuerpos (al usar el hip hop como herramienta y escenario) la posibilidad de salir del anonimato, de hacerse visibles: sean ricos, pobres, en una silla de ruedas<sup>52</sup>, etc., el rap y el break dance los acerca al escenario, los “convierte” en “actores”.

Puede decirse que el escenario emblemático desde donde el hip hop contagia a los jóvenes de las calles, es el hall de ingreso del Teatro Embajador (ubicado frente a la que fuera la sede de INRAVISIÓN, donde se hacían las grabaciones para los concursos juveniles que se transmitían en televisión):

William Red Pollo: nosotros entrenábamos en el Embajador, al frente de la Biblioteca Nacional. Eso empezó en 1984. Llegaban los grupos a grabar [...] llegaban los que estábamos invitados y los que no. Un día llegamos a grabar, pero estaban pintando el piso y nosotros no nos quisimos ensuciar, era la ropita buena que teníamos. Entonces nos salimos a entrenar en el Embajador, al frente y ahí empezó la cosa. Con el tiempo nos poníamos citas ahí porque éramos de toda Bogotá y nos quedaba cerquita a las discotecas donde nos presentábamos (William Red Pollo, comunicación personal, 10 de octubre de 2011)

---

<sup>52</sup> Erik González recuerda que en una de las presentaciones que hicieron en Teletón, bailaba con ellos un joven en muletas (Entrevista realizada el 10 de octubre de 2011). Yo trabajé con un grupo de Hip hop hacia 1995, en el que uno de sus integrantes tenía esta misma condición y sin embargo hacía “el caballete”.



Fotografía del Archivo de Omar Bam Bam – Sin fecha. Entrevista realizada el 29 de septiembre de 2011

Como se lee, al Embajador llegaron los practicantes del break y terminó constituyéndose en un lugar de paso desde los barrios hacia discotecas y los estudios de televisión. Debe subrayarse que aquí se va construyendo un escenario de encuentro entre la experiencia hip hop que aparece en los medios y la ciudad que no tiene lugar allí, la de la calle. Vale la pena señalar que algunos de los jóvenes que se presentan en los programas de concurso, que participan esporádicamente como “actores” del espectáculo televisivo, van a constituirse en “actores” sociales, en agentes de movilización juvenil urbana: “Ya después, en 1988 empezaron a llegar los antiguos grupos al Embajador, eran los que habían iniciado con nosotros años antes, de la raíz, cada uno había llevado su cuento a sus barrios y llegó con lo que tenía” (William Red Pollo, comunicación personal, 10 de octubre de 2011).



Actividad en el Teatro Embajador – Ejecuta Omar Bam Bam - Archivo personal de Omar Bam Bam  
– Sin Fecha

Como se verá, esta doble posibilidad del hip hop, esto es, de articularse a la farándula y a las industrias culturales, por un lado, y de moverse como activistas sociales, del otro, es a la vez uno de sus principales motores y uno de los motivos de mayor conflicto a su interior. Pero esta dinámica surge paulatinamente a partir del modo como emergen y se desarrollan conflictos urbanos que se tocan con el hip hop.

William Red Pollo: Una vez llegamos a entrenar al Embajador con otro amigo. Los demás se fueron y yo me quedé ahí con él. Entonces llegó una tanqueta de la policía, no nos preguntaron cómo nos llamábamos ni nada sino que simplemente nos agarraron a bolillo, que porque ese no era un sitio para gamines, no era un sitio para drogadictos (William Red Pollo, comunicación personal, 10 de octubre de 2011)

Esta actitud de la policía coincide con el declive de la fiebre de break. El baile deja de ser un símbolo de moda y se le asocia con la actividad delincencial, con la vagancia, con la “gaminería”. William Red Pollo menciona que “entonces yo me paré y le dije, ‘hermano, qué

pena, pero nosotros somos artistas' y el hombre me dijo, 'yo no soy su hermano' y casi me vuelve a pegar" (William Red Pollo, comunicación personal, 10 de octubre de 2011). Los policías (10 o 12) los siguen amenazando.

William Red Pollo: Yo le dije: "mire, nosotros tenemos una presentación más tarde". Entonces yo me le solté y me tiré al piso a bailar y el teniente me miró y como que me creyó y me dijo "pero esto no se hace aquí en la calle" y yo le respondí: "pero es que esto es urbano, esto es calle ¿si me entiende? Si nos abrieran las puertas, bailaríamos en un teatro". Nos dijo: "bueno, listo, súbanse". No nos soltó, nos subió a la tanqueta (William Red Pollo, comunicación personal, 10 de octubre de 2011)

En aquel momento, recuerdan los de la Old School, ya no se permitía el ingreso de personas vestidas de breakers a las discotecas que antes organizaban los concursos (con la excepción de Studio 51, en Chapinero), así que algunos se las arreglaron para montar espectáculos con rasgos de rap que combinaban con lo que estaba de moda (como el house). Otras músicas sonaban en la radio, otras propuestas se tomaron la televisión. El break dance fue una moda más que contribuyó a engrasar el negocio de la música en los años 1980. Otros géneros empezaron a sonar como el merengue, el rock en español, géneros que también pasaron de moda para dar lugar a nuevos artistas, nuevas coreografías, nuevas ropas, etc. Sin embargo, muchos de los cultores de esos primeros grupos que se encontraron en el Embajador, se anclaron al hip hop y abordaron sus otras dimensiones expresivas, como el canto y la mezcla musical y se encontraron con los mensajes de conciencia que se venían produciendo en Estados Unidos y Puerto Rico. Los jóvenes-calle siguieron soñando con la posibilidad de emular a los grupos estadounidenses que habían saltado del *gueto* a las pantallas, mientras que otros sectores juveniles se acercaban a los demás géneros. El hip hop se quedó en los sectores populares y permitió que los jóvenes-calle se encontraran, se narraran y logaran expresar sus preocupaciones, articulándose a espacios populares (como se abordará más adelante).

Ahora bien, esta fiebre de baile, vale la pena subrayarlo, articuló un deseo de emulación de las prácticas televisadas así como de aquellos atuendos que portaban los jóvenes de las clases acomodadas de la ciudad. Estos rasgos no son muy diferentes a los descritos por Lipovetsky (2004) cuando refiere algunos estudios sobre la moda que la definen como emulación de los

sectores populares frente a las innovaciones de las clases pudientes. Sin embargo, como él ha anotado, esta dinámica de “inconstancia frívola” (de moda) se puede relacionar con el proyecto moderno que rechaza lo tradicional e insiste en la afirmación del individuo: “la celebración cultural de la identidad personal, ha sido una <<fuerza productiva>>, el motor mismo de la mutabilidad de la moda” (p. 64). A través de la moda, cada quien tiene la sensación de construirse a sí mismo.

El anclaje del hip hop en el hall del Teatro Embajador, generó un espacio para crear un “nosotros”, para construir un discurso sobre lo que les ocurría a los jóvenes-calle de la ciudad, apelando a una música de moda. Esta afirmación de sí, que se originó en el espectáculo televisivo, dio paso a un esfuerzo por expresar demandas juveniles que se “conectaron” con instituciones públicas y organizaciones comunitarias, como se podrá leer más adelante.

La audiencia del hip hop pasó de articularse desde los circuitos de la moda y la farándula, a transmitirse desde de calle: “En la cuadra, el duro del baile era un apartamentero que trabajaba de noche y dormía de día, y yo iba a aprender y él me ponía en un cuarto a ensayar mientras se iba a dormir” (Che Guerrero, comunicación personal, 1 de septiembre de 2011). El hip hop se fue convirtiendo en una expresión “under grown”, sin embargo, el deseo de hacerse visible, de lograr reconocimiento (incluso fama), de tener la ropa de moda y de lograr las acrobacias del break, sigue siendo parte del universo hopper.

### **c. De la decadencia del break dance a la emergencia de un “nosotros” hip hoppers**

Desde 1986 hasta 1994, aproximadamente, el hip hop dejó de hacer parte de las revistas de farándula y de los programas de televisión juveniles. El público hoppers cambia y éste pasa a convertirse en una práctica juvenil-popular, de muchachos que tenían problemas para permanecer en el aparato educativo y que, incluso, incursionaba en pandillas:

William Red Pollo: En la estación sexta [cuando nos llevaron los policías porque no les gustó que ensayáramos en El Embajador] nos encontramos con mucha gente que había dejado de bailar y que se entusiasmaron cuando se enteraron que seguíamos en Studio 51. Era gente de San Vicente, de Las Cruces, de San Fernando, de Las Ferias, de barrios populares, y ahí empezó nuevamente la cosa, muchos volvieron a

encontrarse con el Break. Nos habíamos encontrado en el calabozo (William Red Pollo, comunicación personal, 10 de octubre de 2011)

Muchas de estas nuevas audiencias juveniles provienen de barrios con carencias. Así lo recuerda Bison: “Mi historia comienza en 1977 cuando nací. Era un muchacho común y corriente, en un barrio común y corriente, como muchos barrios en Bogotá, sin servicios, con las calles sin pavimento, inseguro, un barrio donde estaban las cosas que todo el mundo vivió” (Bison, comunicación personal, 5 de septiembre de 2011). Así el hip hop va adquiriendo características de calle. A diferencia de los Bones Breakers, estos jóvenes no practican en escuelas de baile, ni comparten escenario con grupos estadounidenses, ni tienen ropa de marca, ni traen música, videos y accesorios para distinguirse en las fiestas<sup>53</sup>. Así mismo, el universo de estos nuevos hoppers se encontraba ambientado por la música de sus progenitores: “Fui criado con la música de nuestros padres, con rancheras, con vallenatos, con salsa, yo me la pasaba al frente de una rockola y jugábamos a ser los cantantes” (Bison, comunicación personal, 5 de septiembre de 2011). Litos, por ejemplo, hacía música con las ollas de la casa, imitaba a cantantes y enseñaba a sus vecinos lo que hacía, conformando los primeros grupos de su zona en el barrio San Pablo. Tañador<sup>54</sup>, por su parte, narra que su encuentro con el hip hop se da porque sus tíos bailaban popping<sup>55</sup>. Entonces practica giros en la cabeza y en los hombros, se entusiasma con el hip hop, todo eso hasta “ganarme palizas por estar hasta las doce de la noche con una grabadora, como decía mi mamá, ‘bailando brinquitos’, buscándome problemas” (Tañador, comunicación personal, 5 de diciembre de 2011).

La calle, como espacio del break dance, se convierte en un lugar de encuentro entre jóvenes que tensiona las dinámicas familiares: Bison, Litos, Tañador, Mathiz<sup>56</sup>, Cap<sup>57</sup>, Midras

---

<sup>53</sup> Con excepción de los que algunos llaman “inter”, es decir, los que viajan ilegalmente a Estados Unidos, bien para trabajar o para robar. Algunos de ellos traen nueva música y nuevas ropas (apuntes de la libreta de campo, conversaciones informales).

<sup>54</sup> Tañador es un breaker y MC que se inicia a finales de los años 1980, en la localidad de San Cristóbal y se mantuvo activo en el hip hop hasta finales de los años 1990 (Tañador, comunicación personal, 5 de diciembre de 2011).

<sup>55</sup> Un estilo del break en el que los bailarines contraen sus músculos combinando movimientos fluidos (imitando olas del mar, por ejemplo) con gestos robóticos y mímica

<sup>56</sup> Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011

<sup>57</sup> CAP, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011

Queen<sup>58</sup>, entre otros, mencionan diversos episodios en los que sus padres los castigan por involucrarse en el hip hop.

Bison: Con el tiempo ya empecé a separarme de mi papá y comenzamos a oír música con los grandes. De pronto pasó el tiempo y llegamos a 1990, cuando iba caminando un día por la calle vi a un grupo de muchachos bailando break dance, un baile súper raro e innovador; me pare ahí con ellos y comenzamos a charlar y comencé a decirles “¿por qué no me enseñan?” y bueno, gracias a Dios pude entrar en el combo en esa época [...] bailábamos para tratar de pasar el tiempo, para desaburrirnos (Bison, comunicación personal, 5 de septiembre de 2011).

La calle, como se mencionó, se convierte en una escuela que se inspira en un saber propio, el de la supervivencia y en el deseo de emular las acrobacias y el fraseo estadounidense. Así los rapers (los MC) de esta época experimentan con la posibilidad de narrar su experiencia, de jugar con las herramientas accesibles que les ofrece éste género, un género que plantea además una estética<sup>59</sup> particular, una forma de vestir, de caminar, de hablar, a medio camino entre lo popular y las modas juveniles, pues unos y otros se siguen afanando por tener las zapatillas de marca, o la ropa de los grupos conocidos. Por ejemplo Tañador narra que con unos amigos del barrio, robaban libros para venderlos en el centro y con ello conseguir marihuana: “Empezamos a fumarla con manzana, a esconderla en los tenis, a irnos a Girardot fumados y después me fui convirtiendo en un delincuente” (Tañador, comunicación personal, 5 de diciembre de 2011). Algunos de sus amigos robaban perros que bañaban y vendían en el Mercado de las Pulgas (también en el centro): “Robábamos para tener unos buenos tenis para mostrarlos allá en ‘Atlántida’ en el 20 de Julio, a mostrar que éramos los que estábamos ranqueados. Entonces empezamos a canalizar el género hacia lo malo: el que más tenía, el que más giraba en el piso” (Tañador, comunicación personal, 5 de diciembre de 2011).

En todo caso, la emulación y la experimentación se mezclan, así por ejemplo, la popularización del rap en español se debe en buena medida a la difusión del trabajo del

---

<sup>58</sup> Midras Queen, comunicación personal, 5 de noviembre de 2011

<sup>59</sup> No se trata sólo de una apariencia, sino de un modo de sentir colectivo, una forma de movilizar los sentidos, de comprender y sentir el mundo, pero también de actuar en él. Esta perspectiva recuerda la definición de estética que ofrece Maffesoli: “Esta es la ética de la estética: el hecho de experimentar algo juntos es factor de socialización” (2007, p. 31)

puertorriqueño Vico C, sin embargo, los artistas empiezan a tratar las dinámicas barriales, sus conflictos y su crudeza:

Litos: siempre había un mensaje, pero en los noventa decíamos muchas groserías, que la gente dijera: ‘ay, ese man dijo la grosería, ese man sí es rapero’. Pero si vemos las letras, ahí hay resentimiento, por ejemplo: ‘aquí la policía me pega por cantar rap, y no me importa pelear con mi mamá’ [risas]. Se transmitía un sentimiento y lloraba uno diciendo ‘yo soy rapero hijueputa’ [hace gestos de burla y riéndose dice]: ‘se le salió el diablo al chino, ¿y ahora?’ pues corra todo el mundo” (Litos, comunicación personal, 10 de septiembre de 2011)

Con este tipo de letras, el grupo de Litos (como muchos otros de esta época) buscaba espacios para presentarse en público: en las tiendas, en las fiestas de quince, en los bazares del barrio ellos pedían la oportunidad de cantar, pero casi siempre los callaban y los retiraban del evento por referirse despectivamente a la policía, o por decir groserías. Sin embargo, a ellos les parecía que ese debía ser su estilo, su modo de expresarse y que su ropa no desentonaba, que eran, por tanto, incomprendidos. Eran calle.

Esa dinámica de calle hizo parte del ambiente de algunas de las discotecas del sur de la ciudad. Por ejemplo en ‘Atlántida’, los Breakers competían con la idea de defender al barrio: “las personas se retaban y se hacían respetar bailando, pero los bailarines no eran los duros de las bandas delincuenciales. Bueno, había algunas personas que giraban, fumaban y atracaban, pero ninguno mandaba en una banda” (Tañador, comunicación personal, 5 de diciembre de 2011). Este encuentro entre el hip hop y la calle, marcó el tono y el sentido de las letras, de sus presentaciones y de un sentir colectivo que se venía gestando.

Litos: cuando estuve en el grupo de rap religioso<sup>60</sup> uno daba consejos ‘mire, yo estuve en la calle, estuve peleando, no te metas por ahí joven que te vas a hacer daño, pídele a Dios que te guíe’. Eran consejos y no decíamos groserías. Pero siempre estuvo el

---

<sup>60</sup> Litos hacia el 2003 ingresa a una iglesia cristiana para recuperar a su hija y a su compañera a quienes ha perdido por culpa del consumo de licor. Hace música religiosa durante un tiempo. Luego el pastor le impide que haga rap porque éste considera que Litos está todavía contaminado por el pecado y por tanto no podía dar buenos consejos. Él rechaza esta directriz porque cree que debe cantar sin importar su “pureza”. Esto lo aleja de la iglesia y se queda solo. Durante un tiempo recae en la rumba. Luego decide dedicarse al hip hop con mayor fuerza y convertirse en el artista que deseaba ser.



sentimiento y el corazón. Igual, yo escribí una canción cuando estuve en mi juventud, antes de esa experiencia religiosa, cuando robaba. Era una carta a Dios y ahí le pedí perdón por todas las gaminadas. En este momento le doy gracias a Dios porque no maté a nadie, tampoco estuve encarcelado. (Litos, comunicación personal, 10 de septiembre de 2011).

Varios de aquellos que se iniciaron en los años 1990 reflexionan sobre su recorrido, sobre los problemas que les ha traído el “ser calle”, es decir, sobre las pérdidas personales (amigos que mueren, familias destruidas) y reorganizan sus vidas, bien acudiendo a experiencias religiosas o replanteando su arte. Por ejemplo Tañador narra que tuvo un “receso” en el hip hop dado que tuvo problemas en el mundo de la delincuencia en el que se movía<sup>61</sup> y “volví a retomar el rap cuando me volví cristiano, entonces conocí al Señor Jesucristo hace trece años [...] ahora trabajamos evangelizando a través del hip hop” (Tañador, comunicación personal, 5 de diciembre de 2011). En todo caso, el discurso hoppers empieza a referir estas historias y a replantear el sentido de su expresión:

“[...] en mi vida yo tenía que desahogarme con mi sola rebeldía.

Jugando a ser malo por las películas que veía,

corriendo por las cuadras del barrio Gran Britalia

Comencé a escribir lo que tenía que decir.

No me explicaron cómo cantar ni cómo rimar

lo que sí sabía era que no estaba conforme y me tenía que expresar” (Bison, 2011)

Todo este proceso permitió la construcción de un “lenguaje” desde el cual los jóvenes de diferentes sectores de la ciudad, reconocen una experiencia común: quienes viven en Las Cruces (centro de la ciudad), o en Gran Britalia (sur occidente), La Victoria (sur oriente), o San Pablo (sur) o en otros barrios populares, perciben a través del hip hop que a otros les

---

<sup>61</sup> Cuenta que, además de robar libros, llegó a esculcar a las víctimas de una pandilla que se movía en el sector de San Isidro (localidad de San Cristóbal) a finales de los años 1980 (Las Cobras), menciona además que llegó a manejar una moto para grupos delincuenciales en la Comuna 13 de Medellín (Tañador, comunicación personal, 5 de diciembre de 2011)

pasa lo mismo que a ellos. De un barrio a otro los hoppers van llevando su música a pie, caminando por horas, grabando en casetes sus propuestas, defendiendo sus zonas, pero también construyendo una lectura sobre el mundo que los rodea.

Así que la crudeza de los relatos hechos desde la calle, se construye, en parte, como respuesta a la percepción de rechazo que estos jóvenes sienten, pero también como un relato que da forma a su experiencia, esto es, que la hace comprensible para sí mismos, que les permite tramitar simbólicamente las contradicciones de sus condiciones de vida, conjurar sus miedos y plantear sus anhelos<sup>62</sup>. Este tipo de narrativas coincide parcialmente con una serie de investigaciones latinoamericanas sobre el hip hop que insisten en describirlo como un movimiento que contribuye a reconstruir el tejido urbano deteriorado, esto es, como una resistencia. Así por ejemplo, Soares (2004)<sup>63</sup> destaca que los rappers brasileños asumen la periferia como espacio de exclusión, pero también, como un escenario cultural de solidaridad e igualdad. De acuerdo con su perspectiva, los hoppers se constituyen en actores que denuncian la ausencia estatal y la presencia del crimen urbano, criticando también el modo como los medios de comunicación representan la marginalidad, contribuyendo con esta crítica a re-describir sus realidades. Al respecto, vale decir que el hip hop bogotano, aun cuando aborda las experiencias de la calle, no siempre se desarrolla como expresión de solidaridad, crítica, denuncia y reelaboración de las representaciones hegemónicas de la ciudad. En diversos espacios, los hoppers “repiten” los estereotipos sexistas, enaltecen el crimen y la dureza de las calles. En otras palabras, el hip hop ha servido de lenguaje para que muchos jóvenes provenientes de sectores populares narren sus experiencias, pero estas se encuentran atravesadas por complejas tensiones relacionadas con el modo como se vinculan (o se enfrentan) con las industrias culturales y las políticas públicas.

#### **d. Los primeros pasos en la construcción de un “nosotros”**

Juan Habitual: En esa época del 90 nosotros tuvimos una crisis económica, entonces mi mamá se fue para el exterior con droga y no volvió. Como a los dos años mi papá falleció, entonces quedé solo [...] yo cogí como mi rumbo para la calle a sobrevivir [...] Por esa

---

<sup>62</sup> Para una discusión sobre el ritual como resistencia, como un medio para tramitar simbólicamente las contradicciones cotidianas ver Clarke, Hall, Jefferson y Roberts (2014)

<sup>63</sup> Una presentación de estas perspectivas ya se hizo en atrás. Ver “Balance de los estudios sobre hip hop”.

época también había una tendencia que era el rock alternativo, entonces nosotros nos íbamos para allá y ahí hacíamos plata porque les vendíamos drogas. Pero en esa época yo buscaba formar mi banda de rap, ese siempre ha sido un sueño mío (Juan Habitual, comunicación personal, 2 de octubre de 2011)

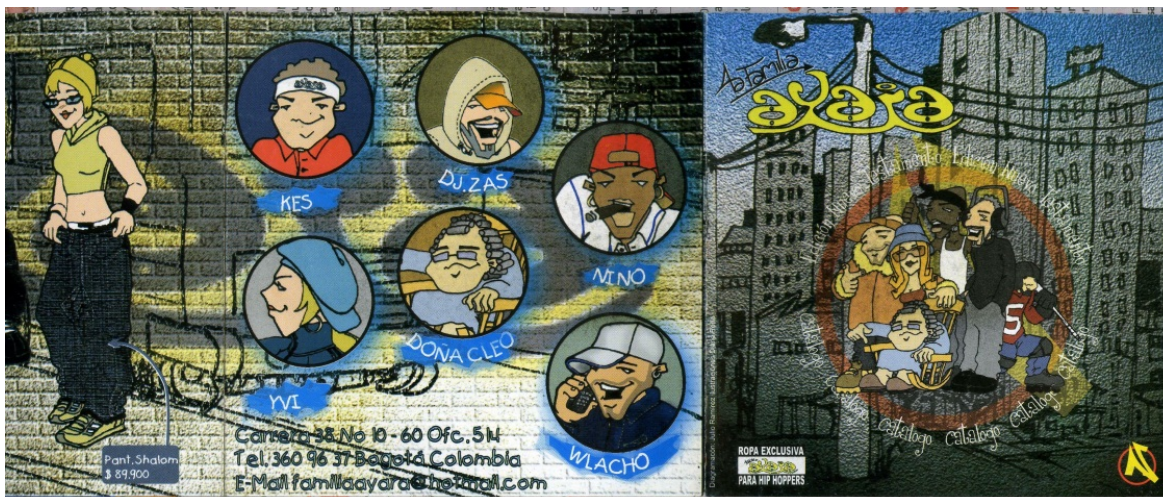
Juan Habitual es un MC que se conecta con el rap y luego con uno de los primeros conciertos organizados por instituciones públicas (el Rap n' Roll). “Yo me acuerdo que ponía una grabadora acá [al lado] y otra grabadora y tocaba como con tres grabadoras para hacer las pistas y cantar” (Juan Habitual, comunicación personal, 2 de octubre de 2011). Con estas herramientas básicas y caminando las calles de los barrios populares, el hip hop se convirtió en un instrumento de expresión para un amplio sector juvenil que terminó accediendo a escenarios de discusión con las instituciones públicas, acceso que merece una descripción detallada.

Litos: nos preguntaban de dónde traíamos esa ropa ancha que usamos. En 1996 el primer almacén de ropa ancha fue AYARA<sup>64</sup>, entonces tener un pantalón de esos costaba veinte, veinticinco mil pesos, lo que equivale a unos doscientos mil pesos de hoy. Tocaba hacer lo que fuera para tener esa ropa. Tenerla era representar, ser hip hop (Listos, comunicación personal, 10 de septiembre de 2011)

La ropa ancha se constituye en un elemento identitario que proviene de las industrias culturales, de videos y películas, pero que ha sido reelaborado desde la vivencia en las calles. En Bogotá, desde finales de los años 1990, se organizan almacenes de ropa hopper, uno de los más reconocidos es el de AYARA que tiene catálogos como el que a continuación se reproduce:

---

<sup>64</sup> La Fundación AYARA es una de las organizaciones no gubernamentales pioneras del Hip hop de Bogotá. Abrió un almacén en 1996. Su lema “Hiphoppers colombianos construyendo un mundo mejor”. En su página WEB se describen del siguiente modo: “Somos una organización de jóvenes afro y mestizos, realizamos actividades sociales, artísticas, pedagógicas y productivas basadas en la cultura hip hop, con el fin de mejorar las oportunidades de vida de niños, niñas y jóvenes, fomentando su participación ciudadana para reclamar sus derechos” (Fundación AYARA (22 de marzo de 2015). Familia AYARA. Recuperado de: [www.ayara.com.co](http://www.ayara.com.co)). Ha trabajado en la producción musical, así como con diferentes poblaciones en “riesgo” (infractores, o con riesgo de sufrir violencia familiar, entre otros) recibiendo apoyo de agencias europeas y de entidades públicas nacionales.



Fotografía tomada de un catálogo facilitado por INTERMUNDOS – Entrevista a Mathiz realizada el 27 de septiembre de 2011

Así, mientras en Estados Unidos el hip hop se presenta como una “celebración de la violencia” (lo que impacta a las industrias culturales globales), en Bogotá, esas imágenes globalizadas se “mezclan” a la confrontación con la policía y los problemas locales. En un volante producido por la Unidad Coordinadora de Prevención Integral<sup>65</sup>, se leen algunas de las preocupaciones de los jóvenes hopper respecto a la imagen social que proyectan: “Actualmente no hay apoyo para el RAP (sic.) porque dicen que es de marhuaneros, ñeros y pandilleros. Pero el RAP es para la gente que quiere surgir y dar sus conocimientos y canciones”<sup>66</sup>. Son frecuentes estos llamados que hacen los Hoppers por ser reconocidos como agentes constructores y no como consumidores y delincuentes (ñeros).

<sup>65</sup> La Unidad Coordinadora de Prevención Integral fue una entidad vinculada a la Alcaldía Mayor de Bogotá que desarrolló diversas propuestas de prevención y de reconocimiento a organizaciones y proyectos juveniles. Más adelante se ampliará el trabajo de esta entidad en la localidad de San Cristóbal.

<sup>66</sup> El volante no tiene fecha. Se obtuvo durante una de las entrevistas realizadas a Toño, profesional vinculado al Club Activos, realizada el 2 de agosto de 2011.



Tomado del archivo de Toño – Entrevista realizada el 2 de agosto de 2011

Para los años 1990 los hoppers se esfuerzan por cantar y bailar en público, en un contexto complejo, en el que son vistos como personajes raros, que visten diferente, que hablan y bailan de forma agresiva.

Bison: comenzamos con muchas presentaciones, pero todas fueron jalando botas: ‘¿me dejan cantar?, por favor ¿me dejan cantar?, por favor ¿me deja cantar?’. Entonces lo voltean a mirar a uno con lástima y te dicen: ‘ahorita más tarde’. De mala gana lo dejaban presentarse a uno, pero así fueron las cosas ¿Por qué no nos daban muchas oportunidades? Porque cantábamos letras de protesta (Bison, comunicación personal, 5 de septiembre de 2011)

Los hoppers se ponen en escena, con su forma de vestir y de expresar sus carencias y conflictos. Pero estas prácticas van dando paso a la participación de los jóvenes en las experiencias públicas locales con ocasión de eventos populares que organizaciones no gubernamentales desarrollan en sus barrios: “En 1992 nos llegó una carta de invitación del Centro de Promoción y Cultura de Britalia para participar en el ‘Carnaval Popular por la Vida’” (Bison, comunicación personal, 5 de septiembre de 2011). Para entonces, el grupo no tenía nombre, pero los organizadores del evento los invitaron porque los veían “en una esquina bailando y ensayando. Cuando nos llegó la carta quedamos asombrados: ‘¿de dónde vamos a sacar una presentación?’” (Bison, comunicación personal, 5 de septiembre de 2011). Entonces el grupo ensaya y prepara sus primeras canciones: “Ahí fue cuando comenzamos a armar el primer grupo que hubo en Kennedy, que se llamó ‘Ritmo Rebelde’” (Bison, comunicación personal, 5 de septiembre de 2011).

Las organizaciones comunitarias, como el Centro de Promoción y Cultura de Britalia (entidad que invitó Bison al Carnaval Popular por la Vida), la Casa de la Cultura del Rincón de Suba<sup>67</sup>, el Jardín Infantil Mafalda, entre otros, reconocen la dinámica Hip hoppers y la involucran en su actividad cultural, de este modo, los jóvenes inician una nueva etapa en su quehacer: pasan de “jalar botas” a hacer parte de las expresiones reconocidas por diversas organizaciones populares.

Debe decirse que estos procesos culturales locales, se dinamizaron desde perspectivas afines a la educación popular. Así por ejemplo, la Asociación Juvenil para el Desarrollo Comunitario (AJUDESCO y el grupo RAPJUDESCO), nace en la localidad de Rafael Uribe Uribe a partir del proceso desarrollado por madres comunitarias del Jardín Mafalda (Uribe & Rey, 2004), que desde 1984 abre sus puertas para atender a la población infantil que no

---

<sup>67</sup> En un documento publicado en la WEB, la casa resume su historia del siguiente modo: “A mediados de los años 80 el sector del Rincón, era denominado uno de los más peligrosos de Bogotá, delincuencia organizada, pandillas juveniles, drogadicción y alcoholismo eran el diario vivir de la niñez y la juventud en general, realmente no existían opciones de vida y el único camino aparente era la delincuencia. Las condiciones propias del sector en base a [sic.] la falta de oportunidades y situaciones de marginalidad, propiciaron que un grupo significativo de jóvenes y niños se organizaran para construir opciones de vida alrededor de la cultura y el deporte, con el apoyo de entes religiosos y la Fundación Pan para el Mundo (Alemania) se inicia el proyecto Juvenil Casa de la Cultura del Rincón, cuyo lema rezaba (por la cultura y un nuevo amanecer)” (Casa de la Cultura del Rincón de Suba (12 de enero de 2013). Desde el 2005 esta Casa ha desarrollado el Festival de Hip hop Suba al Ruedo.

contaba con atención mientras sus padres trabajan. Este jardín inicia su quehacer como una experiencia autogestionaria que partió de la discusión que hacen las mujeres sobre su realidad así como de las estrategias de acción que venían desarrollándose en toda la ciudad desde finales de los años 1970. Los jardines comunitarios de Bogotá responden al modo como diversas comunidades entienden y enfrentan sus problemas. Así, en 1979 las mujeres vinculadas a estos procesos constituyen FUNDAC, una entidad que sirve de puente entre las experiencias locales y entidades gubernamentales como el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar y el desaparecido Departamento de Bienestar Social del Distrito (hoy la ciudad cuenta con la Secretaría de Integración Social que recogió a dicho Departamento). Para desarrollar los procesos comunitarios las mujeres se organizan y capacitan, recibiendo apoyo de entidades no gubernamentales como BEMPOSTA y TERRE DES HOMES que ayudaron en la construcción de la sede del jardín (Valencia & Machado, 2004).

De acuerdo con Uribe & Rey (2004) para finales de los años 1980 e inicios de 1990, en muchas localidades populares de la ciudad se desarrollan las llamadas “limpiezas sociales”, prácticas de exterminio de jóvenes considerados “problema”: vagos, consumidores y delincuentes. RAPJUDESCO, nace entonces en este escenario, como una organización constituida por los “hijos” de Mafalda, es decir, por los jóvenes que habían pasado por el jardín y que mantenían un contacto cercano con esta organización (Uribe & Rey, 2004). En este contexto, los hoppers “suben” a las tarimas de diversos eventos orientados por la lucha en favor del derecho a la vida, como el caso que narra Bison, lo que se constituye en un giro clave, pues se abre nuevas posibilidades de acción social y de reconocimiento, como el contacto con las primeras políticas públicas de juventud.

#### **e. Los conciertos distritales como respuesta al exterminio social: el hip hop presente**

El Club Activos se ubicó en el barrio La Victoria y desarrolló su actividad en los años 1990 para toda la localidad cuarta de San Cristóbal, un sector popular de Bogotá<sup>68</sup>. Sin embargo

---

<sup>68</sup> El Club inicia actividades en 1991 producto de una alianza entre la Cruz Roja Seccional Cundinamarca y la Unidad Coordinadora de Prevención Integral: “los clubes constituyen una alternativa donde el juego, el encuentro con pares, la recuperación de espacios públicos, las actividades deportivas, artísticas, comunicacionales, la participación, los procesos de construcción de un espacio de acción y de discursos dan palabra y lugar, permiten al joven reconocerse a sí mismo, y proyectan al grupo una nueva fuerza protagónica, gestora de una nueva imagen de lo juvenil” (Ocampo, 1997, p. 2)

en este sector se construyó una infraestructura urbana de importancia: el Hospital de tercer Nivel de La Victoria, el Centro de Desarrollo Comunitario (que cuenta con talleres, salones, auditorios, piscina) y el Centro Administrativo de Educación Local -CADEL. Junto a ellos se abrió el Club como un espacio que trabajó en torno de la prevención integral del consumo de sustancias psicoactivas, con financiación de la Cruz Roja y la dirección técnica de la Unidad Coordinadora de Prevención Integral –UCPI- que para esta época se encontraba vinculada a la Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá.

Este Club se constituyó en uno de los espacios más importantes del hip hop bogotano, en la medida en que sirvió de escenario para que cientos de jóvenes se encontraran, construyeran sus propuestas y se presentaran en eventos de carácter distrital (en el Velódromo 1 de mayo, en la Plaza de Bolívar, en la Media Torta, etc.). El Club impulsó, además, campeonatos de microfútbol, ping pong y billarín, todo ello como un espacio que “intenta agenciar y proyectar esas iniciativas e intereses juveniles que buscan y esperan ser reconocidos y apoyados” (Ocampo, 1997, p. 3). Este espacio nace y desarrolla su labor en medio de la crisis social, política y cultural relacionada con la guerra contra Pablo Escobar (el capo del llamado “Cartel de Medellín”), la expansión de las guerrillas, el surgimiento de los grupos paramilitares. El Club, así como otros proyectos de atención a la población juvenil (que serán abordados más adelante) intentan responder a la pregunta: “¿Qué sucede en las localidades de Santafé de Bogotá con los jóvenes que no teniendo incapacidad física o psíquica no estudian ni trabajan y a pesar de que manifiestan intención de hacerlo no lo pueden realizar?”<sup>69</sup>. Sin embargo, el Club Activos se constituye como un espacio particular que emerge de la preocupación por responder al desafío que han construido los jóvenes sin futuro, pero adquiere un carácter propio que se enmarca en la educación y comunicación popular, en el “encuentro Cara a Cara” y de adhesión a las dinámicas de los jóvenes para construir con y desde ellos.

---

<sup>69</sup> Esta pregunta es tomada del documento “Disposiciones preventivas del alcoholismo, el maltrato y la delincuencia. Por la niñez y la juventud en Santafé de Bogotá”. Se trata de un librito preparado por la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, la Consejería para Asuntos Sociales de la Alcaldía Mayor y el Programa de Naciones Unidas para la Fiscalización de las Drogas. No tiene fecha pero recoge las disposiciones normativas relacionadas con el control de la población juvenil expuesta al alcohol y otras drogas hasta 1994.



Marcelo<sup>70</sup>: Con el Club Activos, ir a cada casa, no esperar que la gente llegue allí, que alguien le cuente [...] Y entonces esa fue también una metodología que hace parte de la educación popular, de esa filosofía del cara a cara, de la relación completa, del análisis de la realidad y de la retroalimentación con la gente (Marcelo y Toño, comunicación personal, 25 de agosto de 2011)

El Club Activos hizo parte de la oferta pública y comunitaria que se fue construyendo desde el entorno institucional que rodeó la promulgación de la Constitución de 1991. Durante la presidencia de César Gaviria (1990-1994) se instituye la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, como una instancia que procura articular las primeras políticas públicas de juventud (Uribe, 2001). En Bogotá se abre la Oficina de Juventud encargada de articular las acciones contenidas en el Plan Distrital de Juventud que cuenta con recursos del Distrito y de la Nación. En varias localidades se construyen participativamente planes locales de juventud (Tunjuelito, San Cristóbal y Suba) en un proceso que promovió la instalación de mesas interinstitucionales locales y mesas juveniles, como mecanismos para coordinar el desarrollo de los planes locales<sup>71</sup>. En este escenario, el Club Activos asumió un papel importante, pues su estilo de trabajo promovió la participación activa de los jóvenes y contribuyó a enriquecer y/o transformar la relación de los jóvenes con la política pública: menos como destinatarios pasivos y más como constructores de las estrategias. “Y es que parece ser que [el Club] no ofrece nada distinto a lo que los mismos jóvenes decidan hacer, como lo quieran hacer y a través de los mecanismos que ellos quieran utilizar” (Ocampo, 1997, p. 18). Se constituyó entonces, como un espacio en el que los

---

<sup>70</sup> Se desempeñó como coordinador local de la UCPI en San Cristóbal. En el momento de la entrevista, hace parte del equipo que formula y coordina la política de juventud distrital desde la Secretaría de Inclusión Social de la Alcaldía Mayor de Bogotá. En el 2002 se trasladan las funciones de la Unidad (que hace parte de la Secretaría General de la Alcaldía Mayor) hacia al Departamento Administrativo de Bienestar Social.

<sup>71</sup> Para 1994 participé en varias reuniones de estas mesas interinstitucionales en San Cristóbal como parte del equipo del Plan Distrital de Juventud. En esa ocasión se criticó la dificultad del gobierno nacional para ejecutar los recursos con los que se había comprometido, todo ello como resultado de los problemas para establecer una institucionalidad en la ciudad capaz de responder a sus compromisos, es decir, dado que la oficina de juventud no tenía personería jurídica (por tanto no podía recibir los recursos), los fondos nacionales se debían tramitar a través de otras instituciones, quienes demoraban el proceso. Para entonces el dinero se canalizaba a través del Fondo Financiero de Salud. Esta fragilidad institucional complicó el desarrollo de los proyectos que se habían concertado con los jóvenes y debilitó su confianza en la institucionalidad pública. Parte de esta historia se encuentra en Uribe (2001). Una reflexión más detallada de este proceso se encuentra en el trabajo de grado de la antropóloga Olga Vargas Rubio (1999), quien fuera mi jefe en esa oficina.

usuarios construyen sus códigos éticos y estéticos, sus propias reglas de interacción, reglas y códigos que se enriquecieron con el hip hop.

Toño: yo conocía los barrios. Para entonces veía que había un ritmo musical muy bacano, que los pelados se paraban en la cabeza, que hacían líricas, que oían una música diferente y que a estos pelados los correteaba la policía, los trataban de delincuentes [...] Yo le digo a Robin Guevara, a un pelado de esos: “hermano, ¿por qué no vienen y bailan ahí en el Club?, porque acá no los jode nadie y este espacio es precisamente para los muchachos” (Marcelo y Toño, comunicación personal, 25 de agosto de 2011).

El Club se va constituyendo en un puente entre la calle y la política pública a través de este gesto, de esta invitación. Aquí, los hoppers no sólo practican su arte, sino que discuten con otros jóvenes y con funcionarios interesados en la prevención integral<sup>72</sup> del consumo de drogas el sentido de su quehacer, sus problemas comunes y posibles soluciones. En ese espacio Toño encuentra una forma de baile y de expresión nueva para él. Al respecto dice: “nos ponemos nosotros a averiguar qué pasa con este ritmo y efectivamente descubrimos que hay una cuestión clave, que estos pelados le cantan a la realidad social, y entonces uno les preguntaba: “¿Qué es RAP?”, y para ellos era “Revolución Artística Popular” (Toño, comunicación personal, 2 de agosto de 2011). Esta expresión señala un proceso de construcción de espacios de diálogo y reconocimiento mutuo: el Club, no sólo aborda las tareas relacionadas con la prevención del consumo, sino que identifica las prácticas e intereses de los jóvenes con quienes interactúa, a su vez, éstos últimos construyen una representación de sí mismos y discuten el sentido de los objetivos de la entidad.

Debe mencionarse que las primeras políticas públicas juveniles respondieron a un cierto modo de entender y problematizar a los jóvenes: a finales de los años 1980 ellos aparecen en los medios como actores de la violencia relacionada con el narcotráfico, en otras palabras,

---

<sup>72</sup> El enfoque de prevención integral no se redujo a la divulgación de los efectos nocivos de las sustancias psicoactivas, sino que propuso abordajes amplios en los que se discuten proyectos de vida, procesos de participación juvenil y la construcción de lo público. Una publicación de la UCPI, presenta una serie de ensayos que analizan diferentes enfoques metodológicos de la prevención integral: “El ensayo inicial propone un camino para descubrir nuevas señales sobre la libertad de los jóvenes. Otros presentan por primera vez la escrituración de experiencias profesionales animados por la vitalidad de los interlocutores jóvenes, reflexionando sobre sus diversas formas de participación” (UCPI, 1998, p. 10)

emerge la figura del “sicario” como protagonista de la crisis del país, que se expresó dramáticamente durante las elecciones presidenciales de 1989-1990, cuando son asesinados varios candidatos (Galán, Jaramillo y Pizarro). Esta visibilidad de los hombres jóvenes que asesinan a sueldo, del “problema del consumo de drogas”, de la imagen del “no-futuro”, termina constituyéndose en un aspecto central del enfoque de esas primeras políticas: los diagnósticos juveniles de Bogotá se concentran en la descripción de las pandillas, en el consumo de drogas y en los embarazos adolescentes, de ahí que las políticas busquen generar alternativas que disminuyan y controlen los riesgos que corren (y eventualmente representan) esos jóvenes, al tiempo que pretenden “recuperar” su vitalidad para encauzarla por la senda del éxito, la prosperidad y la convivencia (Uribe, 2001; Vargas, 1999; Martín-Barbero, 2002). Ejemplo de este enfoque, las denominadas Casas de la Juventud, escenarios en los que se espera que los jóvenes encuentren lugares de socialización que los “alejen” de las calles, sus vicios y peligros. Una descripción más detallada de estas políticas y del modo como tensionan las dinámicas hip hop, se desarrollará en el subcapítulo siguiente, pero por ahora, vale la pena señalar que el Club Activos hizo parte de este entramado institucional, contando sin embargo, con un carácter particular expresado en el diálogo de saberes, en sintonía con las expresiones y estrategias de muchas organizaciones sociales de la ciudad que se han mencionado, como AJUDESCO, la Casa Cultural de Suba y otras. Ahora bien, la expresión local de esta crisis general, se vivió como “exterminio social”:

Marcelo: Muchas mamás, tenían temor porque los pelaos iban para la calle. Realmente nosotros vimos morir como quinientos pelaos, una matazón ni la hijueputa...

Toño: una limpieza social...

Marcelo: a toda hora bala, todos los días...

Toño: nos llegaba la gente a contarnos que ya viene la limpieza social. Que las juntas comunales tenían que ver con eso. Una señora, ¿te acordás?, nos dijo: “miren, van a matar a este, a este y a este, en la reunión de junta comunal decidieron eso”. Pero eran reuniones clandestinas y contrataban a la gente que iba después a matar a los chinos (Marcelo y Toño, comunicación personal, 25 de Agosto de 2011)

De acuerdo con algunos funcionarios que trabajaban en la Oficina de Juventud del Distrito para esta época, esta práctica de exterminio fue la respuesta de organismos de seguridad frente al desarrollo de las organizaciones sociales:

Olga Vargas: la limpieza organizada empezó a generarse y a manifestarse con más fuerza contra los jóvenes, contra los espacios y procesos de urbanización que se habían generado desde los Campamentos del 84<sup>73</sup>, que se ubicaron en San Cristóbal pero también en Ciudad Bolívar: los milicianos arrancan con todo un proceso y avanzan con toda una organización, entonces la forma de pararlos por los organismos de seguridad estatal fue la masacre. La limpieza social se expande en todo ese sector, con el apoyo de comerciantes y de la administración. Eso era lo que se decía, lo que circulaba en el espacio, lo que traía el correo de las brujas (Vargas, O., comunicación personal, 10 de octubre de 2010)

Herrera y Chaustre (2012) plantean que “el asesinato de jóvenes es una de las marcas más fuertes con las que se enfrentan las subjetividades juveniles en la localidad [de Ciudad Bolívar] desde finales de los años 80” (p. 71). De acuerdo con ellos, la ubicación de desmovilizados del M-19 en los años 1990, contribuyó a la estigmatización de los pobladores de estas zonas. Comentan que a finales de los años 1990 y comienzos del 2000, ingresaron grupos paramilitares “y se incrementaron los asesinatos selectivos, bajo la mal llamada limpieza social, así como las extorsiones, los desplazamientos intraurbanos y el reclutamiento forzado de jóvenes” (p. 71). De acuerdo con estos investigadores, entre 1991 y 1992, fueron asesinados 500 jóvenes que los organismos estatales han explicado como resultado de ajustes de cuentas entre grupos delincuenciales, lo que esconde la verdadera trama de la violencia en la ciudad.

---

<sup>73</sup> Se refiere a los campamentos que surgieron como resultado de los acuerdos firmados en Corinto (Cauca) entre el M-19 y el Estado colombiano (23 y 24 de agosto de 1984) en el que se estableció un cese bilateral al fuego. El 28 de marzo de ese año se habían firmado los acuerdos de La Uribe en el que las FARC y el Estado se comprometieron a una tregua bilateral como un paso para lograr un cese al fuego definitivo. Dichos acuerdos se rompieron: “La falta de reglas claras sobre la entrega de armas, el incumplimiento de los acuerdos por cuenta de terceros actores y la falta de garantías respecto a la seguridad de los actores del conflicto, impidieron que el acuerdo llegara a buen término”. Ver: Verdad Abierta. (12 de noviembre de 2012).

De acuerdo con Góngora y Suárez (2008), la mal llamada “limpieza social” se practica como un “escarmiento a «los vagos y los drogadictos»” (p. 129) quienes transgreden el ideal de progreso, responsabilidad y trabajo: “la vagancia implica la pérdida del tiempo, el derroche de energía sin fines productivos, sobre todo en el caso de pandilleros, «ñeros y gamines» y aquellos que no se ganan el pan «con el sudor de la frente»” (p. 129). En el listado de objetivos del exterminio aparecen prostitutas y travestis quienes quebrantan “normas” de género y relaciones sexuales. Estos sujetos “se salen de la «civilización» y hay que controlarlos” (p. 129). De ahí que se les denomine como sucios, locos, desechables, indigentes, “drogos”. Se los representa con imágenes de suciedad y caos que se oponen al ideal higiénico de ciudad. En esta dirección Rincón (2014) argumenta que “para muchos pobladores <<La limpia>> se muestra como factor de regulación violenta que aparece cuando <<el barrio se calienta>>, es decir en momentos de intensa inestabilidad en seguridad y consumo de psicoactivos” (p. 157). Se trata de un mecanismo para erradicar el uso de drogas en vía pública, disminuir el robo y controlar a los “parches”. Sin embargo, Rincón señala que algunos jóvenes organizados consideran que ésta es una práctica que desarrollan grupos armados ilegales, una vez se ha generado un ambiente de inestabilidad, “para luego tener el espacio de hacer legítimo su accionar” (p. 159). En otras palabras, la creación de un ambiente de inseguridad y miedo que “justificaría” el exterminio, es producido, en algunos casos, por los actores que posteriormente pondrán en práctica acciones de exterminio.

Perea (2015) pregunta por las “razones” que hacen “aceptable” esta práctica. Rogelio, un habitante de Ciudad Bolívar dice: “árbol que no da fruto hay que cortarlo” (Citado por Perea, 2015, p. 16). En efecto, esta sentencia “condensa el argumento que “legitima” las ejecuciones, aquello que no conecta con el orden debe ser eliminado” (Perea, 2015, p. 16). El silencio enmarca el exterminio: mutismo de la academia, del Estado, pero también de los habitantes de las zonas donde se ha puesto en práctica la matanza. La persistencia del exterminio ha sembrado el miedo, bien porque esta puede surgir en cualquier momento, bien porque aquellos que hablan son amenazados o eliminados. Además, el hecho de que, en últimas quienes caen por las operaciones de exterminio sean consideradas personas “desviadas” impide que se hable de los hechos. De otro lado, “[una] parte de los pobladores la ve con buenos ojos, unos agenciándola y patrocinándola, otros aceptándola” (Perea, 2015, p. 19).

De acuerdo con este autor, el consentimiento de estas prácticas se relaciona con tres tipos de mediaciones: pasivas, activas y localizadas. La primera hace referencia al silencio estatal y de la academia. La segunda “pone en marcha una matriz simbólica que los medios de información y los pánicos contemporáneos se encargan de nutrir y reproducir” (Perea, 2015, p. 33). La última se refiere a la presencia histórica de la matanza social en el origen y desarrollo de la localidad de Ciudad Bolívar (centro del estudio).

Tanto Rincón (2014) como Góngora & Suárez (2008) coinciden en que el exterminio se ha concentrado en localidades del centro de Bogotá (Mártires, Santa Fe y La Candelaria) y de la periferia (Rafael Uribe Uribe, Kennedy, San Cristóbal, Bosa, Usme y Ciudad Bolívar), “durante los últimos 20 años tales asesinatos han tenido como epicentro las UPZ<sup>74</sup> del Lucero e Ismael Perdomo en [Ciudad Bolívar], y Gran Yomasa y Comuneros [en Usme]” (Góngora & Suárez, 2008, p. 160).

Ahora bien, en medio de estas dinámicas de violencia el Club Activos y los jóvenes, proponen y desarrollan, junto a otras entidades de carácter Distrital y Nacional (que, vale la pena subrayarlo, se esfuerzan por generar procesos participativos), varios eventos de hip hop con alcance distrital: los conciertos en el Velódromo, en la Media Torta y en la Plaza de Bolívar apuntan entonces hacia la construcción de una imagen positiva de los jóvenes populares.

Marcelo: nosotros tratábamos de traducir, de volver realidad las propuestas de los pelados. Lo que los jóvenes deseaban hacer nosotros intentábamos hacerlo realidad, ¿ves? [...] todo el mundo contribuyendo al desarrollo comunitario, en medio de esas matanzas, de la limpieza social (Marcelo y Toño, comunicación personal, 25 de agosto de 2011)

Como se señaló en la introducción, para 1995 El Espectador titula una noticia del siguiente modo: “RAP-TADA La Plaza de Bolívar”. De esta manera reaparece el hip hop bogotano en los medios de comunicación, pero no ya como parte del universo de la farándula ni de la publicidad, sino como un esfuerzo juvenil por construir una sociedad mejor: “Dicen que somos drogos, que todo hacemos mal: pero déjame mostrarte que eso no es verdad”, esta es

---

<sup>74</sup> UPZ o Unidades de Planeación Zonal, se trata de zonas que agrupan barrios con características similares y que se emplean para ordenar las intervenciones urbanísticas.



la frase con la que se inicia la noticia, como un coro que representa el sentido y el contenido de todo el evento. A continuación se reproduce una fotografía de esta noticia, tomada del archivo de INTERMUNDOS:



bre y violencia policial. Tocó entender la paradoja existente cuando el raper-maestro de ceremonias invita al público a aplaudir diciendo: "Rap en español, meeen".

**LA MAGIA DE LA INFORMACION** actúa y desde el Bogotá, el rap no tuvo que bregar mucho para d  
Bronx en pleno Manhattan, hasta aquí, el sur de se a conocer

## Rap-tada la Plaza de Bolívar

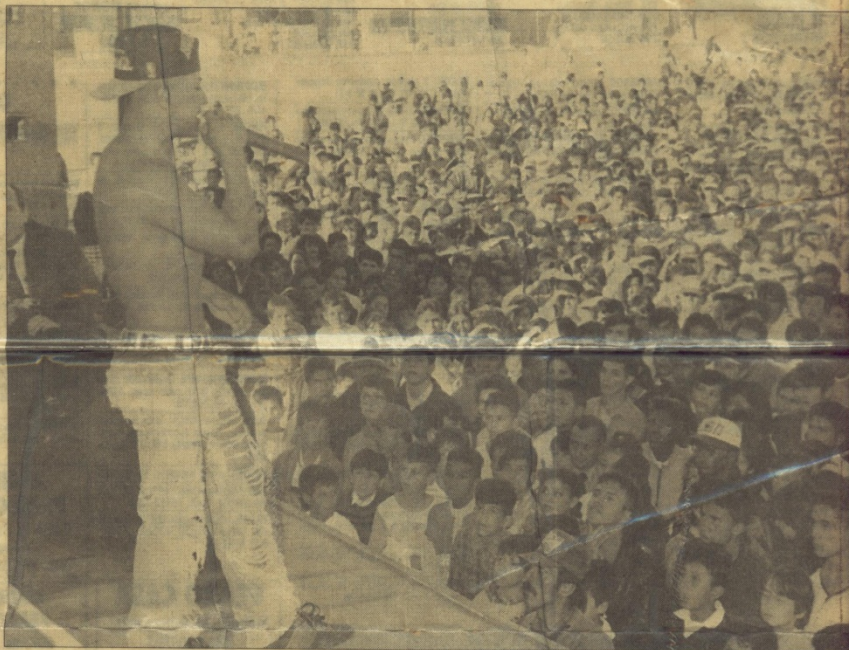
Raperos de once barrios de Bogotá se reunieron ayer en la Plaza de Bolívar.

REDACCION LOCAL  
SANTAFE DE BOGOTÁ

"Dicen que somos drogones, que todo hacemos mal; pero déjame mostrarte que eso no es verdad". Con este verso y otros similares un numeroso grupo de jóvenes, en su mayoría habitantes de Ciudad Bolívar, contaron ayer al ritmo de un buen rap cómo ven su vida y cómo sienten su ciudad.

Un concierto organizado por el Programa Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, denominado *Rapeando por la vida*, sirvió de marco para que la juventud de estos sectores dijera en voz alta que a pesar de las adversidades están empeñados en salir adelante y lograrse un mejor futuro.

Más de una decena de grupos de sectores como Las Cruces, Ciudad Kennedy, Tunjuelito, La Victoria, Columnas, Suba, Niza, Atenas, San Francisco y Barrio Girardot, se hicieron presentes aprovechando el rato de sol que alegró la tarde de ayer en la ciudad. Los observaron los amigos del barrio, jóvenes de grupos comunitarios y organizaciones juveniles, así como los despreñidos que generalmente están a toda hora en la Plaza de Bolívar y



EL ESPECTADOR-Emiro Mejía

■ El rap fue lo más apropiado para que un centenar de jóvenes cantaran y bailaran ayer por el futuro de Bogotá

que al promediar la tarde sumaban alrededor de tres mil personas.

Uno de los grupos que más llamó la atención fue el llanado Peligro Social, de Ciudad Bolívar,

cuyos integrantes además de hacer música, son los protagonistas del cortometraje *Partir de lo que somos*, que precisamente se presentó en la mañana de ayer ante cientos de muchachos de esa

misma zona.

Esta cinta obedece a un proyecto en el que se trabaja hace más de un año y que fue escrito e interpretado por habitantes de ese sector, con la idea de mostrar las formas que ellos tienen de divertirse y cómo lo hacen en

Tomado del Archivo de INTERMUNDOS – Entrevista realizada el 27 de septiembre de 2011 –  
Noticia del 6 de junio de 1995

El grupo que aparece en las fotografías, Contacto Rap, hizo parte del Club Activos. Así que a través de la mediación del Club Activos y de la Consejería Presidencial para la Mujer, la Juventud y la Familia, los conciertos se constituyen en una acción de política pública que pretende cuestionar el exterminio y visibilizar a los jóvenes que habían sido considerados como un problema. La movilización juvenil y el espectáculo vuelven a encontrarse en el hip hop, no ya como resultado de una invitación de las organizaciones sociales de los barrios populares, sino como el producto de un complejo diálogo con instituciones públicas. En el Velódromo 1 de mayo, se realizó otro de estos conciertos en el que se cobró el valor de la entrada (\$500):





Manuel Saldarriaga/ EL TIEMPO

**OSCAR SOLANO**, integrante del grupo Señales de Rap, mostró sus habilidades el domingo pasado.

## Rap en el Velódromo y la Media Torta

Sin tener todavía la dimensión del rock en cuanto al número de agrupaciones que lo ejecutan, el rap es un movimiento musical que cada día tiene más hinchada en Bogotá.

Para la muestra, los dos conciertos de ese ritmo, originario de los guetos de las grandes ciudades estadounidenses, que se realizaron este domingo en la Media Torta y en el Velódromo Primero de Mayo.

En este último escenario

tuvo lugar el segundo concierto de Rap Suroriente bajo el título 'Hip Hop, la cultura a través del arte explosivo'.

Contacto Rap, Mista Rey, Magos del Rap, Integración Racial, Rap Dance, Golpes de Ritmo, Señales de Rap, Gangsta Clam y Rap Dahoom, pusieron en la onda de sus canciones a un vasto público, sin necesidad de acudir a sofisticados instrumentos.

Este encuentro surgió por iniciativa del Club Juvenil

Activos que se creó hace cinco años como parte de la estrategia de prevención integral contra el consumo de drogas, impulsada por la Unidad Coordinadora de Prevención Integral (Ucpi), de la Alcaldía Mayor y la Cruz Roja Colombiana, seccionales de Bogotá y Cundinamarca.

Con un valor de 500 pesos por entrada, allí se demostró, otra vez, que con la música es posible volar sin droga ni violencia.

Tomado del archivo de INTERMUNDOS – La publicación es del 6 de junio de 1995 en El Tiempo

De acuerdo con Marcelo y Toño, esos quinientos pesos que se cobraron en Rap en el Velódromo, respondieron también a una necesidad planteada por los hoppers: la de obtener ingresos por su arte y se constituyó en un elemento más del proceso de construcción de conocimiento promovido por el Club.

Como se ha presentado hasta ahora, el hip hop ha recorrido las discotecas, los programas juveniles de televisión, las calles, el hall del teatro El Embajador, los bazares, las fiestas, los Festivales Populares y las tarimas distritales; todo este proceso se constituyó en un esfuerzo por vincular la ley de la calle, la movilización social y la fama: el hip hop se fue constituyendo en expresión de la crudeza callejera y del exceso, también en crítica al orden social excluyente, así como un esfuerzo por “sacar” a los jóvenes de las “garras” de la delincuencia.

Todo este proceso lleva a los hoppers a las tarimas distritales y a hacerse parte de la construcción y desarrollo de las primeras políticas públicas, o dicho de otro modo, les permite proyectarse en los espacios públicos como constructores de propuestas y por esta vía, animadores de lo público en la ciudad de Bogotá. Esta trayectoria se desarrolla gracias a dinámicas de comunicación entre instituciones y jóvenes más o menos horizontales:

Marcelo: Solamente una vez pasó algo en el Club. O sea, nunca había pasado nada y un día, un man se quedó allá y se llevó el VHS.

Toño: Y después hubo una vaina chévere, la manera como se resolvió el conflicto. Había pasado algo parecido en un Club cercano, que los pelaos se llevaban los libros de la biblioteca, y un día los pilla el director y los coge del cuello y se los lleva a la policía [risa]. Bueno, los pelaos del Club insistían en que los lleváramos a la policía. Y nosotros: “no, resolvamos esto de otra manera” (Marcelo y Toño, comunicación personal, 25 de agosto de 2011).

El VHS era una herramienta muy apreciada por los Hoppers que practicaban en el Club. Con este podían observar videos para mejorar sus presentaciones. Vale decir que era el único en el sector para esos años. Así que el ambiente estaba caldeado, los muchachos deseaban castigar al “ladrón”. Toño y Marcelo logran convencerlos de que era posible resolver el problema de otra manera. En esta ocasión las mujeres jóvenes intervienen para que se reúnan con él.

Toño: Las mujeres jugaron un papel importante porque contactaron al man. Entonces hablamos con él: “¡qué hubo hermano! ¿Qué pasó?, ¿por qué te llevaste el VHS sin permiso?” Le dije: “todos sabemos que cuando alguien se va a llevar algo, pide el permiso a la gente”. Eso desarmó al man, ¿no?

Marcelo: Claro, porque nunca lo tratamos de delincuente [...]

Toño: Entonces me cuenta: lo que pasa es que me iban a matar por cincuenta mil pesos y me tocó irlo a empeñar (Marcelo y Toño, comunicación personal, 25 de agosto de 2011).

Los jóvenes ayudaron a reunir el dinero para sacar el VHS de la casa de empeño y resolver el problema. La actitud de los funcionarios ocurre en un escenario de relativa autonomía, pues no recurren a otras instancias; todo ello desde la perspectiva de la prevención integral, la gestión de proyectos compartidos y el diálogo de saberes: solución no violenta en un medio violento en el que el castigo y la venganza se conjugan.

Pero aún es necesario abordar la formulación de las políticas públicas de juventud que animaron el proceso que llevó a los hoppers a ser protagonistas de conciertos distritales y a hacer parte de una nueva visibilidad de los jóvenes calle.

#### **f. Políticas públicas juveniles: el control del peligro y promoción de capacidades**

...en general, las políticas de juventud son una fachada, detrás de la cual no hay contenidos estructurados

Germán Muñoz (2003)

Las siguientes páginas profundizan en el análisis del entorno social e institucional de los años 1990: ¿cómo definieron las políticas públicas a los jóvenes?, ¿qué tipo de relaciones construyeron?, ¿cómo respondieron los jóvenes a las definiciones y propuestas institucionales?, y sobre todo, ¿cómo contribuyeron estas definiciones, relaciones y respuestas a la constitución del hip hop bogotano?

El Consejero Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, durante un discurso de apertura del seminario taller “La Juventud y la Constitución de 1991” (6, 7 y 8 de noviembre de 1991), mencionó que los jóvenes fueron capaces de levantarse “en medio de la más sangrienta y de las más violentas campañas políticas que recordamos” para encender una luz de esperanza (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1993, p. 5). En efecto, como plantea el consejero, a finales de los años 1980 la guerra contra Pablo

Escobar había convertido a Bogotá en escenario de terror, con bombas y asesinatos de policías, magistrados, ministros y candidatos presidenciales. Para entonces, los jóvenes organizan una marcha del silencio y promueven la “séptima papeleta”, una iniciativa que contribuyó a la convocatoria de una Asamblea Nacional Constituyente. Estas dos caras de la moneda (sicariato y movilización social) se constituyen en los primeros ingredientes que configuran el quehacer de las políticas de juventud: ¿cómo lograr que los jóvenes sean capaces de “salvarse” a sí mismos, superando la ola de terror que azota al país, “salvando”, al mismo tiempo, a todos? El Consejero Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, recordando el discurso de posesión del Presidente Gaviria, plantea el problema en estos términos:

...nuestro compromiso no es salvar a la juventud porque ella tiene siempre el vigor para salvarse sola, sino, por el contrario crear las condiciones para que la juventud pueda salvar a Colombia (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1993, p. 45)

Los jóvenes, protagonistas de la guerra, se han hecho visibles como instrumentos de la muerte. Esta imagen se constituyó en el principal motivo de la construcción de la primera institucionalidad encargada de promover la formulación de políticas públicas juveniles, todo ello de la mano del Programa de Naciones Unidas para la Fiscalización Internacional de las Drogas. El reto de las políticas es lograr que los jóvenes se alejen de las calles (donde corren peligro y desperdician sus fuerzas), y se dediquen a salvar el país, tal y como lo han hecho aquellos que encendieron la luz para conducir al país a una nueva Constitución. En un contexto de violencias en el que los jóvenes son instrumentalizados, la retórica que animó las primeras las políticas los presenta (y representa) como “salvadores”, lo que a su vez evade la responsabilidad gubernamental de ahondar en el asunto, “respondiendo” con pañitos de agua. Las Casas de la Juventud se constituyen en una apuesta por lograr que los jóvenes “marginados” se constituyan en actores del desarrollo: “La juventud está llamada a convertirse en un actor social dentro de la democracia participativa cuyas bases establece la Constitución de 1991” (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1992, p.19).

Se requiere prestar especial atención al modo como las políticas públicas recrean y emplean un lenguaje particular para definir a los jóvenes, establecer sus problemas y plantear soluciones; es decir, es necesario identificar cómo “traducen” al quehacer burocrático, las demandas de los propios jóvenes, así como los temores y esperanzas de quienes se preocupan por la situación del país (académicos, medios de comunicación, etc.). Un ejemplo de esta traducción lo ofrecen las Casas de la Juventud, construidas como producto del proyecto UNCDP/COL/91/665<sup>75</sup>. Estas se constituyen en una herramienta de acceso a los jóvenes desde la perspectiva de la prevención integral. En síntesis, las Casas emergen como una suerte de antídoto contra la calle para que los jóvenes puedan: “construir una identidad y organizarse para fortalecerse como sujetos ante la sociedad” (Ministerio de Educación Nacional y UNDCP, 1999, p. 11). En otras palabras, en estos documentos se asume que las calles ahogan a los jóvenes, en ellas éstos se pierden de sí mismos y extravían su camino como actores sociales. Esta retórica de las Casas de Juventud y de las políticas públicas sintetiza el esfuerzo biopolítico al que se ha referido Acosta (2015), es decir, se refiere al modo como la “juventud” es construida por las entidades de la época, en un esfuerzo por reconducir sus fuerzas vitales hacia las esferas productivas de la sociedad.

En este contexto de oposición entre los jóvenes-peligro (en las calles) y los jóvenes-activistas (en las Casas Juveniles), emergen los conciertos distritales de hip hop, Rapeando por la Vida o Hip Hop Hurra (en 1995), eventos que contaron con el apoyo de la Alcaldía (como se puede apreciar en la fotografía de la carátula del CD que a continuación se reproduce):

---

<sup>75</sup> El proyecto se denominó “Fortalecimiento de estrategias preventivas con jóvenes en riesgo de vincularse al problema de las drogas”. Inicia en 1991 y se prorrogó en 1994 hasta 1998. Ver: Ministerio de Educación y UNCDP (1999) Casas de la Juventud. Espacios para soñar, aprender y construir. Bogotá: Lito Camargo





Imagen obtenida de INTERMUNDOS – Entrevista realizada a Mathiz el 27 de septiembre de 2011

Un símbolo de este proceso es la portada del Documento Plan Distrital de Juventud en el que se presenta una fotografía del concierto en la Plaza de Bolívar de 1995: Omar Bam Bam<sup>76</sup> aparece bailando allí. Se trata de un espectáculo que vincula tres elementos: 1) la política pública, 2) un público constituido por jóvenes-calle y 3) una acción contra el exterminio.

---

<sup>76</sup> La fotografía se obtuvo del archivo de Omar Bam Bam durante la entrevista realizada el 29 de septiembre de 2011.

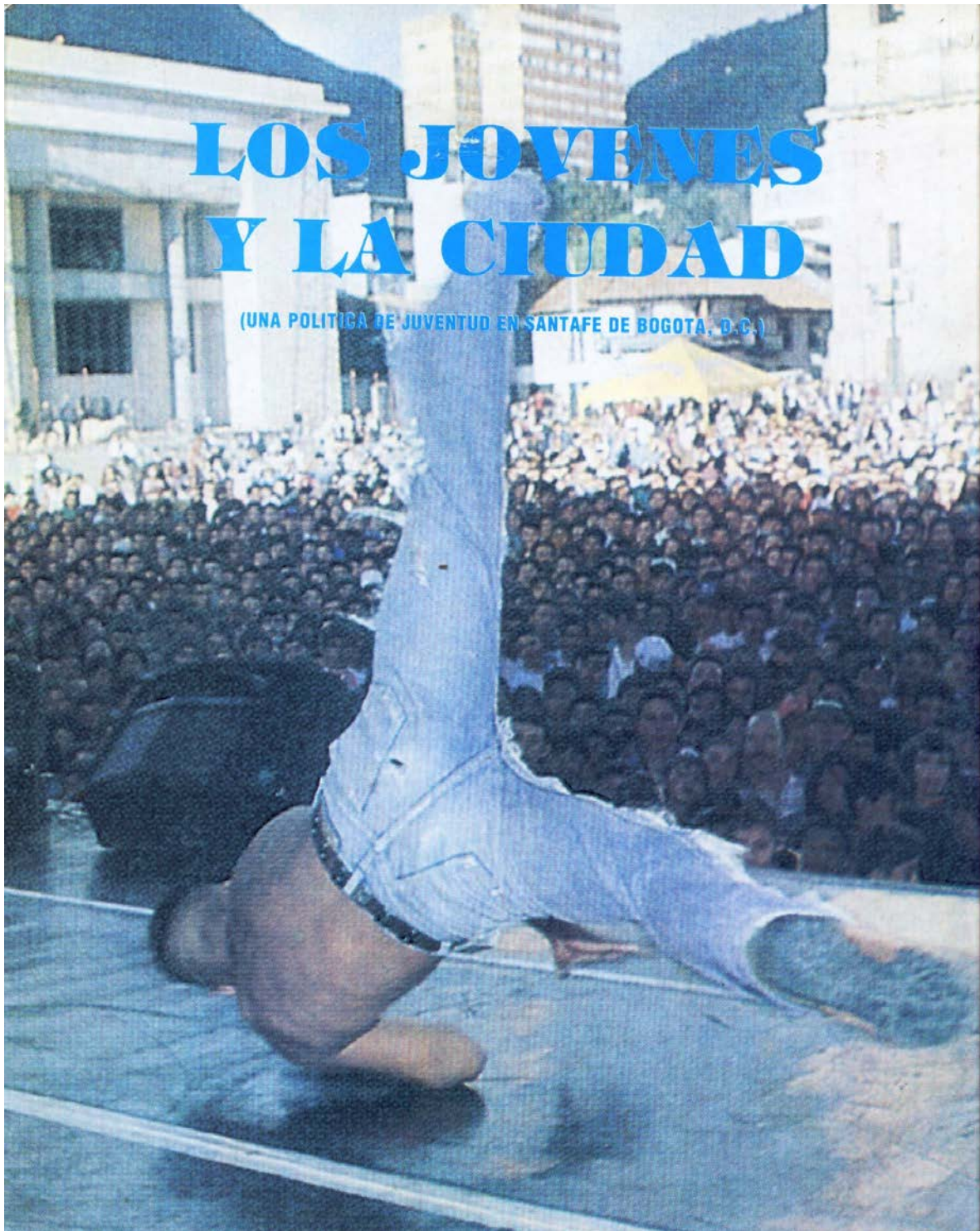


Imagen archivo personal Omar Bam Bam – Entrevista realizada el 29 de septiembre de 2011

Este evento fue convocado por la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, así como por la Consejería Distrital de Asuntos Sociales y el Programa de Naciones

Unidas para la Fiscalización Internacional de las Drogas, como se puede leer en el volante promocional:

**EL RAPP SE TOMA LA PLAZA DE BOLIVAR**

**EL RAPP PRESENTE PRESENTE**

**RAPIANDO POR LA VIDA**

*“ No te la pierdas ”*

JUEVES 9 DE JUNIO 2:00 P.M.

**INVITAN:**

- \* GOTAS DE RAP
- \* RAZA GANSTER
- \* CONTACTO RAP
- \* ÉTNIA RASTA
- \* DOBLE KEY
- \* REYES DEL RAP
- \* PELIGRO SOCIAL
- \* OTRA VIOLENTA CREACION
- \* TIEMPO DE RAP
- \* LECCIONES DE MIEDO
- \* INCOGNITA RAP
- \* ALIANZA HIP - HUP

(DE MEDELLIN)

CONSEJERIA PARA ASUNTOS SOCIALES  
ALCALDIA MAYOR  
SANTAFE DE BOGOTA

UNDCP

CONSEJERIA PRESIDENCIAL  
PARA LA JUVENTUD,  
LA MUJER Y LA FAMILIA

Informes Tels: 283 34 27  
284 45 57

Imagen archivo personal Omar Bam Bam - Entrevista realizada el 29 de septiembre de 2011

El evento tuvo cierta resonancia en los medios de comunicación: El Tiempo, El Espectador y la Revista Cambio 16, publicaron fotografías y entrevistas alusivas. Ésta última publicó en su número 55 (Junio 27 – Julio 4 de 1994) un artículo titulado “Poesía del Asfalto” que hace una breve crónica del evento y presenta fragmentos de una canción de Etnia Rasta y de una entrevista a su líder, ATA. La canción que citan dice:

Te cuento ahora una realidad

La parte baja de la sociedad

Tú que la miras desde la cúspide

No la conoces



Te la contamos con nuestras voces (Canción “El *gueto* y el Frac” por Etnia Rasta. Fragmento publicado en: Poesía del Asfalto. (27b de junio 27 – 4 de Julio de 1994). Revista Cambio 16. No. 55)

El artículo menciona que el rap se ha tomado las calles de los barrios populares cantando su realidad. El entrevistador pregunta a ATA si esta música es exclusiva de los negros. Él responde: “Sí [...] el rap es música de negros y nosotros los jóvenes del sur somos negros de corazón, ya que hemos sido esclavizados y marginados por la sociedad”.

En los conciertos y en las notas periodísticas que le hacen eco emerge un diálogo clave entre la calle y el público que complejiza la imagen del joven-peligro: de un lado, los jóvenes que se reconocen como parte de una experiencia compartida (somos esclavizados y marginalizados) a través de la estética hip hop (tenemos el corazón negro y hacemos música negra); del otro, la calle emerge como un lugar de creación, a pesar de su carácter agobiante y destructivo. Esto ocurre como efecto de otros dos procesos interrelacionados: 1) los conciertos simbolizan ese tránsito entre el joven-peligro y el joven-activista, tan propio de las primeras políticas, de modo que en el escenario los *hoppers* presentan su experiencia, su estética de las calles, como una acción de prevención del consumo de drogas y como un esfuerzo por responder ante el exterminio social, 2) esos conciertos permiten a los jóvenes *hoppers*, expresar su antagonismo contra las políticas, los políticos y las instituciones involucradas:

Poeta: tú sabes que Hip Hop al Parque nace a través de lo que fue Hip Hop Hurra, de la integración entre diferentes instituciones y los jóvenes. Pero en sus raíces, estos primeros eventos eran esencia, eran revolución, eran cambio, eran pueblo, eran un mensaje durísimo, un mensaje que inclusive criticaba a los mismos co-financiadores que estaban ayudando a este proceso y eso empezó a molestar, empezó a incomodar (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013).

A continuación se desarrolla un rápido trazado de la institucionalidad que asumió las políticas de juventud, centrando la atención en lo que ocurre en los años 1990, para luego plantear los aspectos claves de la relación entre los jóvenes y las instituciones, aludiendo tanto a las concepciones de juventud institucionalizadas como a las construcciones *hoppers*, esto es, al

modo como participan del proceso, para señalar a su vez, la dinámica que permitió transformar su espectáculo en una herramienta de revolución mental.

Vale decir que aquí no se evaluarán las políticas públicas de juventud, en tanto que no se pretende establecer si éstas cumplieron sus objetivos, o si fueron adecuados la formulación del problema, la construcción de soluciones, la institucionalidad encargada, las metodologías o los recursos empleados<sup>77</sup>. Lo que se busca aquí, es ofrecer elementos de juicio que permitan establecer el contexto en el que el hip hop se constituye en un actor público a mediados de los años 1990. La aproximación presente se acerca a las políticas para explorar cómo lo público conecta con el espectáculo y cómo dichas conexiones tensionan y potencian al mismo tiempo el quehacer del hip hop bogotano.

En este sentido, una primera consideración se refiere al carácter de lo público implicado en las políticas. Por ejemplo, Henao (2004) entiende que éste emerge de la interacción entre los ciudadanos y el Estado: “El ámbito de lo público es el campo de las interacciones e interpelaciones en el que los individuos adquieren el carácter de ciudadanos, en el que los ciudadanos individuales, por sí mismos o a través de los voceros de sus organizaciones, hacen política y hacen las políticas” (p. 3). Pero en el caso de los hip hoppers, lo que está en juego no es sólo su relación con el Estado (si este ofrece los recursos que ellos desean), además se desarrollan las disputas por el sentido mismo del hip hop. Se trata de un proceso que pasa por el “reconocerse”, recreando una estética, un “sentir común”<sup>78</sup> que no corresponde a las lógicas estatalizadas, burocratizadas (en palabras de Nancy Fraser, “burguesas”<sup>79</sup>) y que se proyecta como un espacio contra-público cuya interacción problemática es necesario captar. Sin embargo, esta relación entre lo público y lo contra-público debe matizarse, ya que es posible caer en las lecturas sesgadas del hip hop que se han criticado antes. Existen complejas transacciones entre lo “oficial” y lo contracultural, al punto que se evidencian confrontaciones y complicidades, así como transacciones y rechazos.

---

<sup>77</sup> Para leer evaluaciones de política pública en Bogotá ver por ejemplo, Peña (2008), Sarmiento (2000) y Forero (2009) y para una lectura de lo ocurrido en materia de juventud para América Latina, Rodríguez (1999)

<sup>78</sup> En el sentido que le da Maffesoli (2007) al concepto de estética: un sentir colectivo.

<sup>79</sup> Ver Fraser (1991 y 1995)

#### **g. La Institucionalidad: construcción de vacíos**

El Decreto 808 de 1991 crea el Consejo Distrital de Juventud, “como organismo asesor y consultivo del Gobierno Distrital, con el objeto de orientar, concertar y evaluar las políticas y programas sociales en las áreas que involucren directamente a la juventud” (CONSEJERÍA PRESIDENCIAL PARA LA JUVENTUD, LA MUJER Y LA FAMILIA, 1992, p. 13). Dicho organismo, se constituye en un espacio de coordinación interinstitucional y de participación juvenil para responder a la compleja situación de violencia de la época, pues considera que “la juventud conforma un alto porcentaje de la población de Santa Fe de Bogotá, D.C., y es uno de los sectores más vulnerables a la problemática general de la ciudad, y que sobre ella descansan las esperanzas de un futuro mejor” (Consejería presidencial para la juventud, la mujer y la familia, 1992, p. 16). Considera además que los jóvenes carecen de espacios adecuados de participación “que puedan garantizar el compromiso de esta importante franja de la población para ser parte de las soluciones que requiere la situación actual” (Consejería presidencial para la juventud, la mujer y la familia, 1992, p. 17) y que la Administración Distrital tiene la misión de desarrollar políticas de juventud.

La Secretaría Técnica de dicho Consejo quedó en manos de la Consejería para Asuntos Sociales. A este asistirían el Alcalde Mayor o su delegado (quien lo presidirá), los secretarios de educación y de salud, los directores del Instituto Distrital para la Recreación y del Instituto Distrital de Cultura y Turismo o sus delegados. Además, asistirán el consejero Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, los directores del Instituto Nacional para la Juventud y el Departamento Nacional de Planeación, o sus delegados. De otro lado, este decreto prevé la participación de jóvenes quienes deberán elegir dos representantes por los clubes deportivos, otros dos por las organizaciones políticas juveniles, otros tantos por las organizaciones sociales, los cuerpos de representación estudiantiles de los colegios oficiales del Distrito y por los cuerpos de representación estudiantiles de las universidades públicas y privadas con sede en el distrito capital. Entonces, el Consejo se compone por representantes de los gobiernos distrital y nacional, así como de las organizaciones juveniles. Esta estructura de formulación y coordinación de acciones en favor de la juventud se replicó en algunas de las localidades, como en San Cristóbal, Ciudad Bolívar, Usme, Tunjuelito y Suba, como un

espacio de encuentro (cargado de tensiones) entre los jóvenes y las instituciones (Ver Uribe, 2001).

Debe subrayarse que el decreto articula los temas claves de las políticas públicas de juventud en el país: fortalecer las capacidades juveniles (que hagan parte de la solución) para responder los peligros que los amenazan (pobreza, drogas, sicariato). Como se ha señalado, esta retórica dio forma a la institucionalidad que abordó a los jóvenes desde 1990. Ahora bien, esta discursividad se construyó e institucionalizó desde los espacios que abrió el proyecto “Fortalecimiento de estrategias preventivas con jóvenes en riesgo de vincularse al problema de las drogas” (Ministerio de Educación y UNDCP, 1999), pues, a pesar de los vacíos en su formulación<sup>80</sup> dada la inexperiencia institucional frente al tema, este “se constituyó en uno de los elementos fundamentales, si no el más importante, para la concepción, diseño, desarrollo y gestión de una política de juventud en Colombia” (Ministerio de Educación y UNDCP, 1999, p. 18) para el período 1990-1998. En efecto, el proyecto pretendía generar un modelo de concertación, cooperación, seguimiento y apoyo entre gobiernos municipales, departamentales y nacionales, que permitiera atender de forma integral a la población juvenil a través de Centros de Actividades Juveniles, centros que luego se constituirían en Casas de la Juventud.

Debe recordarse que el Instituto Colombiano de la Juventud y el Deporte –COLDEPORTES– fue la primera institución nacional que intentó atender a la población juvenil, contribuyendo con el “buen uso del tiempo libre”. Este fue creado en 1968 en el marco de un paquete de reformas estatales adelantadas por la administración Lleras Restrepo (1966-1970), uno de los esfuerzos más significativos de modernización del Estado emprendidos en el siglo XX (Muñoz, 2003). Para la primera parte de los años 1990 emergen planes poblacionales que pretenden responder a las particularidades de grupos sociales que no son adecuadamente atendidas por la dinámica sectorial tradicional. Así, en 1991 se crea la Consejería Presidencial para la Mujer, la Juventud y la Familia como entidad encargada de orientar las acciones hacia los jóvenes. Bogotá se convierte en una de las primeras ciudades en desarrollar planes

---

<sup>80</sup> “El proyecto formulado por la Consejería [...] era muy ambicioso, se apoyó en una conceptualización teórica muy general y relativamente pobre, no definió claramente el problema a tratar [...] no estableció una población concreta, no definió ni determinó la población en riesgo de vincularse al problema de la droga, ni precisó particularidades de la misma” (Ministerio de Educación y UNDCP, 1999, p. 17)

juveniles. En esta ciudad la Consejería para Asuntos Sociales (dependencia adscrita al despacho del Alcalde), fue la entidad que coordinó esfuerzos con la oficina nacional. De acuerdo con varios autores (Sarmiento, 2006; Melgarejo, 2008; Henao, 2004; Uribe, 2001), al finalizar la alcaldía de Jaime Castro (1992-1994) se elaboró un Plan Distrital de Juventud con el propósito de articular la gestión desarrollada por los gobiernos nacional y distrital. “Sin embargo, esta iniciativa no llegó a concretarse” (Sarmiento, 2006, pp. 1-2). Con todo, se publicó en 1992 un documento titulado “Plan de Distrital de Juventud”<sup>81</sup> que incluía un presupuesto en el que se detallaba la procedencia de los recursos para financiar los proyectos juveniles de los años siguientes:

Procedencia / Año	1992	1993	1994
Distrito	S.N.	S.N.	52'648.395
Nación	510'000.000	39'000.000	36'000.000
UNCDP	700'000.000		

Como se puede leer, el Programa de Naciones Unidas para la Fiscalización Internacional de las Drogas –UNDCP- aportaría una importante suma para el desarrollo de la política distrital de juventud. Este dinero hacía parte del Convenio COL/91/665 que suscribió dicha agencia con la Consejería Presidencial<sup>82</sup>. Este convenio procuró desarrollar acciones que redujeran el consumo de sustancias psicoactivas y disminuyeran la violencia generada por el denominado “sicariato”. A pesar de contar con líneas de inversión, con un Consejo Distrital de Juventud y de los compromisos institucionales, este plan tuvo muchas dificultades para lograr una adecuada ejecución, pues como comenta una ex funcionaria de la Consejería: “En Santa Fe de Bogotá, la Política de Juventud fue otro cuento. No fue tan afortunada como en otras ciudades donde se contó con la voluntad política de los gobernantes” (Vargas, 1999, p. 51).

<sup>81</sup> Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia. (1992). Documento para la política de juventud. Santa Fe de Bogotá: Impresos Fotolitos

<sup>82</sup> Para ver una evaluación de dicho convenio, ver Ministerio de Educación y UNDCP (1999)

De acuerdo con Olga Vargas (comunicación personal, 10 de octubre de 2010), la ausencia de una instancia capaz de gestionar los recursos apropiados por el Distrito para la ejecución de estos programas llevó al traste el esfuerzo de la política en la ciudad. Se careció de una entidad de juventud con las competencias técnicas y administrativas para ejecutar los recursos, ya que la Oficina del Plan Distrital de Juventud no tenía personería jurídica y dependió de los contratos suscritos por la Consejería Presidencial, o por la Secretaría Distrital de Salud. Esta debilidad institucional se menciona en el Informe de Gestión 1990-1994, que redactó la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia (1994), así como en la evaluación de las Casas de la Juventud (Ministerio de Educación y UNDCP, 1999).

Además, ésta no fue la única institución que abordó el tema. La Unidad Coordinadora de Prevención Integral –UCPI-, encargada de asumir el problema del consumo de sustancias psicoactivas, se constituyó en una entidad paralela para el desarrollo de dichas políticas (Vargas, 1999; Uribe, 2001) con lo que se generaron tensiones y dificultades para la ejecución de los recursos.

Sin embargo, en este período (1990-1994) se construyeron y/o adecuaron Casas de la Juventud en las localidades de La Candelaria, Suba, San Cristóbal y Ciudad Bolívar; se adelantaron programas como el Centro de Información y Documentación Juvenil, el de Educación Artística Popular, los de capacitación a autoridades judiciales y fuerza pública, el de cambio de imagen juvenil<sup>83</sup>, el Fondo de Iniciativas Juveniles, el Plan Nacional de Turismo Juvenil y Animación Juvenil, así como acciones de gestión para el posicionamiento de la política de juventud en el Distrito (Vargas, 1999).

Por todo ello, la formulación participativa de los planes distritales y locales (de San Cristóbal, Suba, Usme y La Candelaria) se convirtió en un ejercicio frustrante para las organizaciones juveniles que vivenciaron el incumplimiento de muchos de los compromisos presentes en los planes locales juveniles o de los acuerdos logrados en los Comités Intersectoriales de Juventud donde tuvieron cierta participación. Desde la perspectiva de los *hoppers* estas frustraciones y vacíos se ha convertido en una condición de su quehacer:

---

<sup>83</sup> De acuerdo con una comunicación personal con Olga Vargas (exfuncionaria de la Oficina Distrital de Juventud, vinculada al convenio interadministrativo Distrito-Presidencia 1991-1994), los conciertos distritales y el esfuerzo por lograr cubrimiento de los medios, obedeció a este programa.

Poeta: Una de las mayores fortalezas de la cultura es su creatividad, juemadre, por veinte años nos han cohibido, mentido, engañado [...] nos han puesto en cientos de fotos para los proyectos de ellos y nunca en un proyecto de vida para nosotros. Siempre han sido bolitas, promesas [...] ¿cómo se ha superado eso?, con creatividad (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013).

Mientras las políticas propenden en su retórica por procesos de “inclusión” de los jóvenes-calle, la desarticulación de instancias, las rutinas sectoriales que priorizan el cumplimiento de las normas propias de su sector y las prioridades de los gobiernos de turno, llevan al traste la mayor parte de los lineamientos formulados. En esta misma dirección Sarmiento (2000) presenta un panorama poco alentador a nivel nacional: “Los intentos de política de juventud [...] fueron la agregación de los programas e inversiones que se hacían desde las entidades de carácter sectorial; no se cuenta con ningún trabajo serio y comprensivo sobre los resultados e impactos de estas «políticas de juventud»” (p. 5). En el nivel distrital el panorama no fue el mejor, ya que la debilidad de la institucionalidad de la primera mitad de los años 1990 impidió la concurrencia de recursos, lo que a su vez complicó la contratación de los funcionarios y la ejecución de los proyectos concertados con los jóvenes en las localidades: “por las condiciones como se realizó el convenio interadministrativo entre el Distrito y Presidencia, el presupuesto fue castigado continuamente [...] en 1994 la línea de juventud fue asignada a la Secretaría de Educación, pero por falta de claridad y doliente no se apropiaban los recursos y terminó desapareciendo” (Vargas, O., comunicación personal, 10 de octubre de 2010).

Sin embargo en el Informe de Gestión del Coordinador del Plan Distrital de Juventud, no se hace mención a este conjunto de problemas. Él destaca la construcción de planes juveniles locales como una actividad que permitió consolidar políticas a partir del diálogo y la participación juvenil, de modo que se logró:

“Apropiación de la Política de Juventud por parte de los jóvenes mismos [...] Creación de espacios reales de interlocución y concertación de los jóvenes- autoridades [...] Fortalecimiento del actor social joven [...] Solución de problemáticas juveniles de manera conjunta en donde interactuaron jóvenes y

autoridades locales [...] Reconocimiento y legitimación de la Política de Juventud en algunas localidades de Santa Fe de Bogotá” (Viera, s.f.).

El librito “Actas de Acuerdo Local y de Compromisos Inter-institucionales sobre Políticas de Juventud en Santa Fe de Bogotá”<sup>84</sup>, recoge informes de las Consejerías Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, y Distrital de Asuntos Sociales, en relación con el Plan Distrital de Juventud. En éste se menciona que se implementaron programas de apoyo a la participación de los jóvenes a través de la concertación entre ellos, instituciones públicas y organizaciones no gubernamentales. Este proceso llevó a que se contrataran treinta proyectos (que sumaban \$157’985.000); quedaron pendientes siete proyectos por contratar (con un valor de \$250’000.000). El documento menciona la formulación de los Planes Locales de Juventud de Tunjuelito y de San Cristóbal, localidades que contaban con Actas de compromiso interinstitucional para su desarrollo. Llama la atención la situación de la localidad de Ciudad Bolívar: no contó con un plan o con un Acta de compromiso, sin embargo, en un anexo se pueden contar trece proyectos ejecutados entre 1994 y 1995, los cuales suman \$147’750.000. El documento no es claro respecto a las cifras, es decir, no se puede establecer si esta suma para Ciudad Bolívar hace parte de los proyectos ejecutados por el Plan Distrital de Juventud. Este panorama deja ver la dificultad para hacer una evaluación de lo que ocurrió en la primera mitad de los años 1990 en materia de juventud, del escenario de encuentro entre los hip hoppers y las instituciones públicas.

En resumen, para 1995 desapareció la Oficina de Juventud del Distrito y el tema quedó en el aire, sin un “enganche” institucional claro, a pesar de la formulación de Planes Distritales y Locales juveniles y de la existencia de los Consejos correspondientes. Las siguientes administraciones de la ciudad desconocerán este proceso y desarrollarán nuevas estrategias de formulación de sus propias propuestas de política. De acuerdo con varios autores (Melgarejo, 2008; Sarmiento, 2000 y 2006; Henao, 2003), durante las dos administraciones de Antanas Mockus (1995-1997 y 2001-2004), así como de la alcaldía de Enrique Peñalosa (1998-2000), se elaboraron lineamientos de política de juventud que no se concretaron en una estructura institucional adecuada, ni fueron reconocidos por la administración siguiente.

---

<sup>84</sup> El librito es editado por Plan Distrital de Juventud, Viceministerio de la Juventud y UNDCP. No tiene fecha pero se puede suponer que es de 1995.



Así, la Consejería para Asuntos Sociales (primera administración Mockus), elaboró un documento titulado “Joven-es Bogotá”<sup>85</sup> (Asuntos Sociales de la Alcaldía Mayor de Bogotá, 1997), en el que se fijaron lineamientos que la administración de Peñalosa no recoge. Para entonces desaparece la Consejería para Asuntos Sociales y el tema es incluido en el Plan de Desarrollo “Por la Bogotá que Queremos”, como resultado de la presión que ejerce el Consejo Territorial de Planeación<sup>86</sup>, varias organizaciones juveniles y el Concejo de la ciudad.

Sin embargo, entre junio de 1998 y enero de 1999 se formuló la primera política de juventud propiamente dicha como parte de las labores del Comité Distrital de Política Social. Para entonces se crea la oficina de Asesoría Social, que se encarga del programa “Bogotá joven: piénsala, créala” (Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999) desde la cual se realizaron dos encuentros distritales y veinte encuentros locales con el propósito de socializar a los jóvenes la política de juventud del gobierno distrital. Además se realizó un inventario de los proyectos desarrollados por la administración dirigidos a jóvenes, agrupándolos en cuatro líneas de acción: formación del talento juvenil; reconocimiento y promoción de la participación e identidad juvenil; salud y bienestar para la juventud; prevención para jóvenes en riesgo (Sarmiento, 2006, p. 2). Estas líneas de acción continúan la misma dirección que se había planteado ya en 1994 por el Plan Distrital de Juventud de la administración de Jaime Castro, omitiendo lo que corresponde al cambio de imagen.

Para la segunda administración de Antanas Mockus (2001-2004), las instancias de formulación de la política consideraron que la participación juvenil debía ser cualificada, de modo que se pudieran corregir algunos defectos identificados en experiencias anteriores, los que se presentan tanto en la participación cerrada-instrumentalizada, como en la abierta-poco cualificada. Esta perspectiva privilegia a las organizaciones juveniles capaces de hablar el lenguaje institucionalizado, lo que debilitó la participación *hoppers* en el proceso. De ahí que

---

<sup>85</sup> Debe recordarse que en 1997 se sanciona la Ley 375, que obliga la formulación de políticas para este sector poblacional y crea los Consejos de Juventud como una instancia de participación juvenil. Así que cada administración cumple con el mandato legal de formular una política juvenil y de apoyar la constitución de los Consejos Locales y Distrital de Juventud.

<sup>86</sup> Los Consejos Territoriales de Planeación, son instancias de participación creadas por la Ley 152, como un espacio de consulta para discutir los planes de desarrollo. En ellos tienen asiento los delegados de los sectores sociales (mujeres, gremios, organizaciones étnicas, etc.)

la selección de los actores debía responder a criterios claros, destacando su grado de injerencia, compromiso y acción respecto a las dinámicas juveniles. Dado el interés por fortalecer la acción local, se privilegiaron los ejercicios en las localidades, promoviendo la participación de los Consejos de Juventud, todo ello con la intención de desarrollar ejercicios reales de democracia participativa. El final de este ejercicio coincidió con el cambio de administración (Henaó, 2004, pp. 11-12).

Finalmente Antanas Mockus decidió no expedir un decreto ni promover la expedición de un acuerdo por parte del Concejo para hacer obligatoria la implementación de la política, con el argumento de que “si la idea es buena, convencerá y sobrevivirá”. Dejó entonces en libertad a la siguiente administración de continuar con la implementación de la política, pero el proceso fue desestimado por la administración de Luis Eduardo Garzón, quién vuelve a iniciar el proceso de formulación de otra política pública. Libardo Sarmiento evalúa todo este proceso del siguiente modo:

“El objetivo principal de este Plan [de desarrollo del alcalde Garzón] es ‘Garantizar plenamente a las personas jóvenes de Bogotá el ejercicio efectivo, progresivo y sostenible de sus derechos integrales’ [...] Puro discurso. Irresponsabilidad e improvisación. Con el tema de juventud existe mucho desorden dentro del gobierno Distrital, se ha cambiado varias veces de instancia orientadora. No hay claridad en el tema y la administración no está de acuerdo en la creación de una entidad o subsecretaría especializada” (Sarmiento, 2006, p. 4)

De acuerdo con los autores mencionados (Sarmiento, 2000 y 2006; Henaó 2003; Muñoz, 2000; Vargas, 1999; Melgarejo, 2008; Uribe, 2001), es evidente la debilidad de la institucionalidad que debió coordinar la formulación y desarrollo de los temas de juventud: la tarea se delega en una instancia u otra, el tema se desconoce mientras que una y otra vez, se vuelve a iniciar el proceso “participativo” de formulación de la política. Sin embargo esto no significa que no se hayan adelantado acciones para la población juvenil: las Casas de la Juventud tuvieron una corta vida en los años 1990, la educación sexual, el trabajo de prevención en el consumo de drogas, el control de las actividades violentas, la preparación para el trabajo y el emprendimiento, son tareas que se han venido adelantando más o menos rutinariamente por las entidades encargadas.

Estos vacíos institucionales dejaron su impronta en las relaciones entre los jóvenes y las instituciones que se habían impuesto la tarea de facilitar espacios para convertirlos en activistas y alejarlos de la calle.

#### **h. Definiciones institucionales: entre activistas y sicarios**

“Jóvenes postergados que no se les contempla como prioridad social [...]; las operaciones de limpieza social como método para acabar con “los jóvenes problema”, las disputas territoriales por el control del circuito y mercadeo de drogas en barrios [...] son factores que se entrelazan y dan lugar a la multicausalidad [sic.], para que las iniciales sociedades juveniles de las esquinas, refugios solidarios donde se comunican los jóvenes y tejen redes de confianza [...] derive en actitudes de agresión contra otros actores sociales de la localidad o en franca delincuencia con formas organizativas”

Jimmy Viera. Coordinador Distrital de Política de Juventud<sup>87</sup>

Frente a dinámicas tan complejas como las que se acaban de trazar, cabe preguntar cuáles son las definiciones que plantean las políticas de juventud de inicios de 1990. Dichas definiciones no sólo responden a la cuestión “qué son”, si no que aluden a “qué deben ser” los jóvenes, de modo cuentan con un carácter normativo que debe destacarse. Hasta ahora se han presentado varias piezas del rompecabezas: la preocupación por lo juvenil se encuentra relacionada con el fenómeno del sicariato y el consumo de drogas, así como con la idea de que los jóvenes guardan una fuerza capaz de cambiar la situación del país. Ambas caras de la moneda, la del peligro y la del potencial, se constituyen en claves de la tras escena de los primeros conciertos distritales hoppers: “El fin de la ley [de juventud] es promover la formación integral de la juventud, su vinculación y participación activa en la vida económica, política y social, y el ejercicio pleno y solidario de la ciudadanía” (Ministerio de Educación

---

<sup>87</sup> Esta descripción aparece en un documento titulado “Reconocimiento de las causas que dan origen a las pandillas y una nueva forma de prevenir la delincuencia juvenil en Santafé de Bogotá”. El documento, a su vez, hace parte de un folleto que recoge diversas normas de prevención de la drogadicción y varios textos sobre la situación juvenil. No tiene fecha de publicación, pero se puede asumir que se publicó en 1994. Ver: Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, Consejería Distrital para Asuntos Sociales y UNDCP, (S.F.)

Nacional, 1998, p. 16). En efecto, Sarmiento (2000) menciona que el tema de juventud alcanza importancia pública como resultado de dos circunstancias: la declaración del Año Internacional de la Juventud que promovió la Organización de las Naciones Unidas (y que se tradujo en la conformación de un Consejo Nacional Coordinador) y la profundización de la crisis política, social y económica que se manifestó a través del fenómeno del narcotráfico y “que convirtió a los jóvenes en sus principales víctimas”. Este fenómeno produjo la imagen del sicario o asesino a sueldo. “Estos grupos de jóvenes entre quince y veinte años se han vuelto útiles para el crimen organizado” (Sarmiento, 2000, p. 4). De acuerdo con este autor, las organizaciones armadas legales e ilegales se encuentran conformadas por jóvenes entre 15 y 30 años. Jimmy Viera menciona que “En un informe reciente de la Fiscalía General sobre criminalidad y violencia en la ciudad, estableció que el 46% de la población delincuente se encuentra entre los 21 y 30 años y el 16% entre los 16 y 20 años” (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, Consejería Distrital para Asuntos Sociales y UNDCP, S.F., p. 19). La preocupación por el papel de los jóvenes en la delincuencia y la violencia es recurrente. Los proyectos apoyados por el Plan Distrital de Juventud describen el modo como se abordó esta preocupación, pues apoyaron cuatro tipos de proyectos: 1) iniciativas juveniles (comunicación local, educación ambiental, cultura), 2) prevención y transformación de comportamientos no deseados (reducción embarazos no planeados, delincuencia juvenil), 3) fortalecimiento de la gestión juvenil (organización, formulación de proyectos) y 4) formación laboral<sup>88</sup>. Con estos proyectos se pretendió identificar y aprovechar las capacidades juveniles para reducir los riesgos que representan:

“Producto de la crisis social y económica, los niños y jóvenes hacen parte importante en los grupos de delincuencia común y organizada cuyas acciones se triplicaron durante la década de los noventa. Estos hechos motivaron a la dirigencia del país a implantar instituciones y programas públicos que atenuaran la situación, inicialmente en el foco más conflictivo: Medellín” (Sarmiento, 2000, p. 4).

Los jóvenes no sólo corren riesgos, sino que son ellos mismos, peligrosos para los demás. Sin embargo, algunos autores (Muñoz, 2003; Daza, 1996) plantean que las actividades de las

---

<sup>88</sup> La clasificación de los proyectos es mía, a partir del documento “Actas de Acuerdo Local y de Compromisos Inter-institucionales sobre Políticas de Juventud en Santa Fe de Bogotá” Plan Distrital de Juventud, Viceministerio de la Juventud y UNDCP (S.F.)

instituciones encargadas de los temas juveniles contribuyeron a “la generación de un conjunto de nociones que rompían con visiones anteriores de la acción institucional frente a la juventud al considerar al joven como potencialidad que se promueve y no como problema o riesgo que se corrige” (Galán Pachón 2001, citado por Muñoz, 2003, p. 9). Puede decirse sin embargo, que a pesar de los avances, de la inclusión de nuevas dimensiones y lineamientos, los jóvenes son abordados aún como sujetos en riesgo que cuentan con un gran potencial que debe ser reconducido.

Entonces existen dos caras de la moneda: de un lado, el gobierno del riesgo (control, disciplinamiento) y el gobierno de las capacidades (educación, productividad y participación). No sobra recordar con Daza (1996) que esta doble imagen del joven sicario y del activista, atravesó no sólo el ambiente institucional sino que también “animó las campañas de ‘limpieza social’ por cuenta de las cuales han caído abaleados muchos jóvenes de varias ciudades” (p. 115).

Ahora bien, esta preocupación por la asociación entre delincuencia-violencia y juventud, no era nueva, en el país se encuentran diversos antecedentes. De acuerdo con Robledo & Rodríguez (2008) la asociación entre pobreza y peligro, data de mediados del siglo XIX. Para inicios del siglo XX, los “improductivos” (categoría que hizo parte del censo de 1908), es decir, los vagos, ociosos y holgazanes, ya no sólo provocan compasión, sino que se los tiene como peligrosos: “Aquí lo que se moviliza, ya no es sólo el dispositivo de asistencia social, sino los cuerpos organizados que cuidan la ciudad, ya sea como policías o como cuerpos de seguridad ‘paraestatales’ y los diversos dispositivos de disciplinamiento” (p. 107). Ahora bien, los jóvenes-calle se constituyeron en personajes clave de las políticas públicas al simbolizar el peligro, requerir de atención y, si se quiere, del disciplinamiento que los llevará no sólo a un trabajo útil, sino a un quehacer competitivo: sea en los oficios, los deportes, o en las artes. Pero su “reconocimiento” no obedeció sólo a la magnitud de la violencia, sino al hecho de que ellos habían “tocado” a las élites al protagonizar los magnicidios de finales de 1980: Galán, Pizarro, Jaramillo, Antequera, Pardo Leal, Lara, entre otros, cayeron a manos de jóvenes sicarios. Así que los funcionarios tenían la tarea de “llegar” hasta donde estaban estos jóvenes y promover su “inclusión”. Para lograr esto la Consejería Presidencial Para la Juventud, la Mujer y la Familia (1992) definió cuatro áreas de intervención: i) juventud,

participación y organización, ii) fortalecimiento institucional, iii) calidad de vida y iv) vinculación del joven a la vida económica. Dichas áreas se replicaron en los municipios y ciudades de la mano del convenio COL/91/665 con UNDCP.

La participación juvenil se entendió como un proceso de fortalecimiento de la autogestión y de interacción con otros sectores sociales y con el Estado. Esta área de trabajo apuntó hacia la promoción de su reconocimiento como ciudadanos activos y responsables. Para ello propuso el desarrollo de un Fondo de Iniciativas Juveniles, dedicado a financiar propuestas orientadas a fortalecer la participación local y la inserción de los jóvenes en la vida económica. Se propuso además el desarrollo de las Casas de Juventud, de los Planes de Desarrollo Juvenil y del Sistema Nacional de Capacitación Para la Participación y Organización Juvenil, que se centró en la capacitación de funcionarios (Consejería para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1992). En esta dirección se planteó la creación de espacios para el diálogo y la concertación como alternativa para la resolución pacífica de conflictos, todo ello con la intención de mejorar la relación entre los jóvenes y las autoridades.

Para el inicio del tercer milenio se instalan mesas de trabajo en las que se discutieron varios temas: i) institucionalidad en juventud, ii) paz y convivencia, iii) salud y medio ambiente, iv) educación ciencia-tecnología-cultura y medios de comunicación y v) empleo juvenil (Sarmiento, 2006, p. 78). Como se lee, el grueso de las líneas de acción de inicios de los años 1990 permanece una década después. Se consideraba en los documentos del año 2000 que muchos de los jóvenes eran marginados de la escuela, del trabajo y de la tecnología, así como de la participación, la recreación y el desarrollo de sus potencialidades. Todo ello se convertía “en ‘caldo de cultivo’ para su ingreso a los diversos circuitos de ilegalidad: grupos armados (guerrilla, paramilitares, delincuencia común), redes del narcotráfico y contrabando, prostitución, etc.” (Muñoz, 2003, p. 5). Este diagnóstico se alinea con la descripción hecha de los jóvenes una década antes: las calles se convierten en un escenario que amenaza el desarrollo juvenil.

Para inicios de la década de 2000 los diagnósticos agregan lo siguiente: “La acción colectiva es escasa y tiende a tener un deficiente apoyo, cuando no una oposición, de parte de la comunidad y del Estado” (Muñoz, 2003, p. 6). Esta situación se ha generado, en parte, por la imagen negativa de los jóvenes populares. En esta misma línea dicha población es

desconocida en los espacios públicos, de modo “que padecen el silenciamiento y el desconocimiento sistemático de sus contribuciones culturales, afectando ámbitos como la relación entre géneros, el respeto al medio ambiente o la tolerancia hacia la diversidad, donde las nuevas generaciones muestran nítidos signos de transformación respecto de prejuicios y limitaciones de la sociedad adulta establecida” (Muñoz, 2003, p. 8). Nótese que los jóvenes emergen como ‘diferentes’ de los adultos por su capacidad para respetar la diferencia. Otras definiciones contenidas en las políticas, insisten en el hecho de que los jóvenes son portadores del futuro y actores fundamentales del cambio (Sarmiento, 2000 y 2006; Melgarejo, 2008, entre otros). Por supuesto, se trata de argumentos con cierto contenido retórico que pretenden no sólo definir, sino “convencer” a unos y a otros de la necesidad de ciertas acciones, “creando” un campo de intervención y estableciendo competencias y responsabilidades<sup>89</sup>. Poco se dice de las complejas relaciones entre los jóvenes, entre éstos y las culturas hegemónicas, las de sus padres, ni de las tensiones de género que los atraviesan<sup>90</sup>. Con todo, este escenario discursivo e institucionalizado, abrió los espacios para la participación de los hoppers como protagonistas de la ciudad, como actores de la encrucijada de la calle, la violencia, el arte, la prevención del consumo de drogas y la acción social transformadora.

El diagnóstico de la situación juvenil en 1994 permite precisar varios elementos de dicha encrucijada. Para entonces la administración construyó un documento sobre la violencia en la ciudad que sirvió de base para el análisis de la situación juvenil<sup>91</sup>. El Secretario de Salud de entonces, en ejercicio de las funciones de la Consejería para Asuntos Sociales, escribe la introducción en la que destaca que “Mientras en Medellín y Cali se está de vuelta de una vorágine de violencia, Santa Fe de Bogotá ha aumentado sus índices” (Segovia, S.F., p. 5). Como respuesta a esta situación se articulan acciones de divulgación y protección de los Derechos Humanos, la creación de una Casa de la Justicia en Ciudad Bolívar como un “novedoso concepto de presencia de la justicia en ámbito de la comunidad, prevención del

---

<sup>89</sup> Fischer (2003) y Cejudo (2008) entienden las políticas públicas desde una perspectiva constructivista en el sentido de que ellas “constituyen” discursivamente el campo de acción y despliegan relaciones de poder a través de estos, organizando para un conjunto de actores y situaciones, lo que “es” y lo que “debe ser”.

<sup>90</sup> Feixa (1999), Reguillo (2007), Perea (2008) entre otros, han señalado las complejidades de los universos juveniles en Latinoamérica.

<sup>91</sup> El texto es de Guillermo Segovia Mora y se tituló *La Violencia en Santa Fe de Bogotá*. Fue editado por la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, la Alcaldía Mayor de Bogotá y UNDCP, sin fecha. Se puede presumir, sin embargo, que es de 1994.

delito y la violencia y la solución pacífica de conflictos” (Segovia, S.F., p. 6). Se promovieron acciones de protección al menor maltratado, así como planes de desarrollo juvenil con proyectos destinados a su organización y participación, la utilización creativa del tiempo libre y vinculación a la vida económica. Se menciona también el acercamiento a pandillas juveniles para lograr su reinserción a la legalidad, todo ello como un complemento a las acciones de seguridad y convivencia que para entonces desarrollaba la administración distrital. Así que, desde la administración de Bogotá, se justificaba la política de juventud como una respuesta a los peligros que los hombres jóvenes representan.

En el libro de Segovia que sirve de diagnóstico juvenil, se recogen varios testimonios que “representan” la violencia de las pandillas que tanto preocupan a la administración distrital: “Esa vez, violaron a la sardina de a tres y de a cuatro manes. Yo no participé porque mientras ellos la ultrajaban yo estaba ocupado esculcándole para ver si tenía anillos, cadenas o areticos de oro”<sup>92</sup>. Otro de estos testimonios se refiere a los jóvenes que se han “convertido” en agentes de paz:

“Algunos parches de Ciudad Bolívar hemos entendido que la paz de Colombia es posible [...] por eso hoy renunciamos al uso de nuestras ‘herramientas de trabajo’, armas [...] La entrega de nuestras ‘herramientas de trabajo’ nos dará a nosotros una paz interior a la vez nos lanza a ingresar a las filas de desempleados y con un estigma: desadaptados, pero con el firme propósito de cumplir cabalmente nuestro juramento de no volver a usar jamás un arma” (Segovia, S.F., p. 26).

La retórica de las políticas públicas de juventud acude a diversos simbolismos para representar la transformación de los jóvenes “peligros” en “actores de paz”: las esculturas o los conciertos como “Rapeándole a la Vida”, así como los discursos que instituyen a los jóvenes como los salvadores de Colombia.

---

<sup>92</sup> Este testimonio es tomado del El Tiempo (la publicación no ofrece una fecha). El artículo se titula “El Ángel de la Muerte” que habla de la pandilla “Los Angelitos” de Usaquén. Fue escrito por Diana Insignares y es citado por Segovia (S.F.: 25)



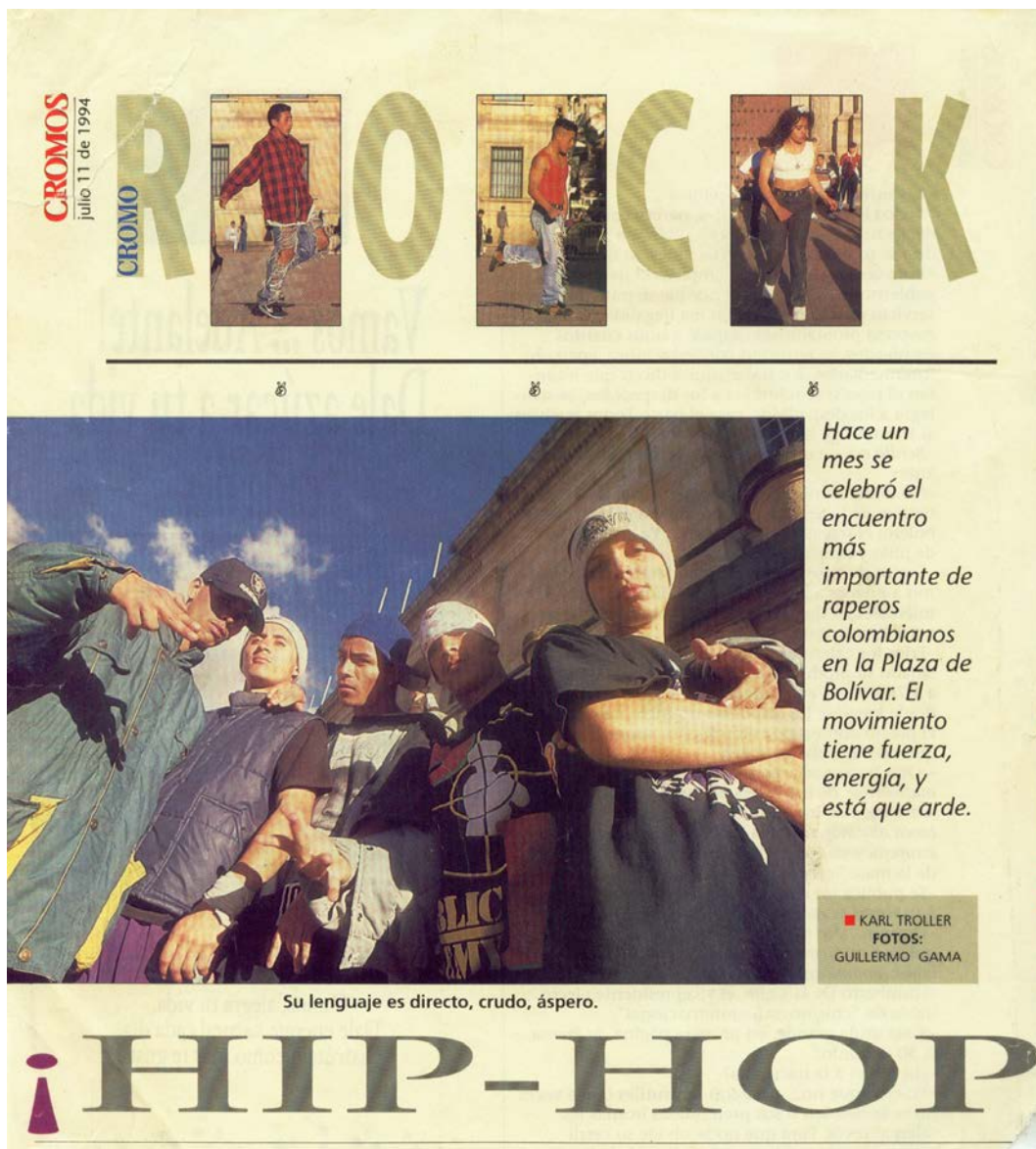


Imagen facilitada por Omar Bam Bam – Cromos 11 de Julio de 1994 – Entrevista realizada el 29 de septiembre de 2011

Con este juego de imágenes y simbolismos como parte del decorado retórico, el hip hop se hizo parte de las políticas distritales de juventud, por su capacidad de interpelar a los jóvenes calle y de recoger algunas de sus inquietudes. La Revista Cromos del 11 de Julio de 1994<sup>93</sup> (se reproduce una imagen del artículo arriba), describe a los grupos hoppers del país como “Gente que no suena en radio, pero que mueve barrios enteros, montañas. Gente que no tiene

<sup>93</sup> TROLLER, K., (11 de julio de 1994).

canales de expresión, pero que tiene mucho qué decir. Gente que debe ser tenida en cuenta. Y RAP-ido”. En este artículo se reproduce la misma fotografía que fue la portada de la Política de Juventud Distrital<sup>94</sup>, como se puede ver a continuación:

Quién iba a pensar hace 10 años, cuando el rap comenzaba a coger cara en la ciudad de Nueva York, que en 1994 existiría un gran movimiento de este género en Colombia.

Lo demostrado el pasado 9 de junio en la Plaza de Bolívar de Bogotá, es la comprobación de que el rap y el hip-hop no tienen fronteras culturales. Y es que por ser un movimiento netamente urbano, de las clases marginadas y de los jóvenes inconformes, Colombia es tierra propicia para cosechar raperos.

Hace un mes, durante seis horas, trece grupos de Bogotá y uno de Medellín, sacudieron las estructuras de concreto del centro, pero también las estructuras mentales de los miles de asistentes. El rap es un lenguaje directo, crudo, áspero. Como la realidad misma. Por eso es que los raperos colombianos son hoy en día la conciencia que no deja dormir tranquilo, los veedores de la sociedad, la voz del pueblo.

Los grupos participantes en este evento, que fue organizado por el Programa Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, y denominado “Rapeando por la vida”, fueron los siguientes: *PELIGRO SOCIAL, GOTAS DE RAP, RAZA GANGSTER, CONTACTO RAP, ÉTNIA RASTA, DOBLE KEY, LOS REVÉS DEL RAP, OVC (OTRA VIOLENTA CREACION), TIEMPO DE RAP, LECCIONES DE MIEDO, INCOGNITA RAP, INTEGRACION*

*RACIAL, CRIMINAL RAP, Y ALIANZA Hip-Hop* de Medellín.

Estos grupos son tan sólo una pequeña muestra de la gran familia rapera nacional. Gente que no suena en radio, pero que mueve barrios enteros, montañas. Gente que no tiene canales de expresión, pero que tiene mucho qué decir. Gente que debe ser tenida en cuenta. Y RAP-ido.

**-HURRA!**

Imagen facilitada por Omar Bam Bam – Cromos 11 de Julio de 1994 – Entrevista realizada el 29 de septiembre de 2011

<sup>94</sup> Ver capítulo “Políticas juveniles”

Como se puede leer, Troler en la Revista Cromos convierte a los raperos en veedores de la sociedad y la voz del pueblo. Los jóvenes reciben esta denominación gracias a que participaron en un evento de carácter distrital (Hip Hop Hurra) en el que los grupos y los funcionarios trabajaron colectivamente en el marco de la formulación de las políticas de juventud de la época. Como lo han señalado Poeta, Toño y Marcelo, esta coordinación no impidió que los jóvenes criticaran a esas entidades. El espectáculo, en tanto puesta en escena de un estilo que impacta los medios nacionales de comunicación, se ha convertido en una herramienta de los jóvenes calle.

En síntesis: el gobierno del riesgo y de las capacidades juveniles, con el simbolismo que los justificó, se constituyó en el telón de fondo para que los jóvenes hoppers aparecieran en los periódicos, tanto por su capacidad para mover montañas y “salvar” a la ciudad, como por su lenguaje crudo, áspero, que habla de la esclavitud y la marginación que viven los jóvenes-calle. El espectáculo, entonces, ha abierto un horizonte de posibilidades. Pero esta es solo una parte de la historia. Se requiere anotar las tensiones que atravesaron las relaciones entre los jóvenes y las instituciones, tema que se tratará a continuación.

#### **i. Vacíos institucionales que actúan: “uso mutuo”**

“Yo sentía que las instituciones y las organizaciones daban plata para ganarse a los jóvenes de alguna manera y los jóvenes reciben y dicen ‘estos creen que les vamos a comer cuento y mire ¡mamola!’ . Era lo que uno veía. Y pues en ese juego en el que yo te doy y tú me das, a ver cuál domina a cuál, a veces los resultados eran totalmente distintos a los que cada uno calculaba” (Entrevista con XL<sup>95</sup>, citado en Uribe, 2000, p. 103)

Este testimonio se refiere al modo como los funcionarios contratados para desarrollar la política en el Distrito trabajan en localidades como Ciudad Bolívar. Otros testimonios citados por Uribe (2001) mencionan que algunos de esos funcionarios iban por los barrios ubicando a las organizaciones juveniles, ofreciendo recursos como si tuvieran una “chequera”. Esta actitud desarticuló procesos comunitarios que se venían gestando en la localidad. En todo

---

<sup>95</sup> El autor presenta a sus entrevistados con letras (XL, OV, etc.) y ofrece poca información sobre la ubicación social de los entrevistados. Sin embargo puede decirse que XL fue funcionaria de la administración distrital durante la primera mitad de los años 1990 y estuvo vinculada a la formulación de la política distrital de juventud de esa época, pero no hizo parte de la Consejería Presidencial encargada del tema.

caso, la cita anterior esboza un tipo de relación entre los jóvenes y los funcionarios: de un lado, las entidades con su afán por lograr resultados y “ganarse a los jóvenes”, del otro, las organizaciones juveniles con la necesidad de obtener recursos para sus actividades. “En las mesas de acuerdos la plata sonaba. ¿Quién la da? La nación, los estados europeos, los Estados Unidos [...] NO importa. El caso es que tenemos plata para hacer lo que nos gusta y necesitamos tanto” (testimonio citado por Vargas, 1999, p. 60). Sin embargo se pueden señalar dos aspectos importantes de este juego: 1) ofrece elementos centrales del proceso a través del cual las aspiraciones individuales se traducen al lenguaje estatal, esto es, el modo como se configuran las negociaciones, confrontaciones o complicidades entre los actores, y 2) permite identificar algunos rasgos de las estrategias que cada actor desarrolla para obtener beneficios.

Las organizaciones juveniles (en las mesas de acuerdo) aprehendieron las coordinadas discursivas institucionales para intentar sacar provecho de estas. A la inversa, los funcionarios se esforzaron por interactuar con los universos juveniles a partir de los referentes y supuestos con los que justificaron su quehacer (organizados a partir de la dualidad sicariato-activismo). En ambos casos se aplica lo que Bourdieu (1990) plantea respecto a “Lo que quiere decir hablar”: “Nunca aprendemos el lenguaje sin aprender, al mismo tiempo, sus condiciones de aceptabilidad. Ello equivale a decir que aprender un lenguaje es aprender qué tan redituable será en tal o cual situación” (p. 21).

Uno de los escenarios de encuentro entre los funcionarios, las organizaciones populares y los hip hoppers durante la primera mitad de los años 1990 fueron los festivales: en el barrio San Francisco de la localidad de Ciudad Bolívar, algunas organizaciones comunitarias vieron con cierto recelo el papel que jugó la Consejería Presidencial para la Mujer, la Juventud y la Familia, sin embargo, se acercan a esta entidad, dado que ella ofrecía recursos para el desarrollo de proyectos juveniles:

“Pero además existían grupos de muchachos que eran como parches y habían grupos de RAP. Ese primer festival empezó a agrupar a todos esos procesos [...] Luego definieron cómo hacer el segundo festival y en ese segundo festival juvenil se trabajó con los muchachos de los parches que estaban generando peleas entre banditas y



empezamos a promover procesos de acercamiento para mediar entre esos grupos”  
(Entrevista con XL, citado por Uribe, 2000, p. 76)

Para entonces, el hip hop se constituyó en una estrategia apropiada para tramitar conflictos entre grupos juveniles, una herramienta que exploraron los funcionarios de la Consejería Presidencial y que también plantearon organizaciones sociales populares.

Pero esta relación de “aprovechamiento mutuo” ha estado tensionada por las interpelaciones que provienen de las organizaciones juveniles populares: se cuestiona la ineficiencia estatal para concretar los acuerdos, así como la escasa preocupación por frenar el exterminio. En este mismo sentido debe subrayarse que ha existido una importante distancia entre el conjunto de problemas reconocidos por las “políticas” juveniles, y las dinámicas de los jóvenes populares. Para ilustrar esta distancia se puede citar la experiencia de uno de estos jóvenes-calle, quien sintetiza como “una farsa” el proceso de “reinserción” en el que participó como parte de la guerrilla M-19 a inicios de los años 1990. Según cuenta, ingresó a este grupo cuando tenía unos doce años para “trabajar” cuidando lotes que ellos habían “recuperado”: diversas familias con el apoyo de este grupo, tomaban o invadían terrenos en el sector de Cazucá entre Ciudad Bolívar (Bogotá) y Soacha (Cundinamarca), así que debían repeler las acciones de la policía evitando la quema de los cambuches, atrincherándose y contratacando con piedras<sup>96</sup>.

Fredy: Después iniciamos el proceso de reinserción. Entonces entregamos unas armas, hicimos un video, aunque no entregamos todos los “fierros”<sup>97</sup>; eso fue un “visaje”<sup>98</sup> televisado. Por eso recibimos sueldito como un año. Después de eso ¿qué pasó?, habíamos tomado mucho vuelo ¿no?; tomábamos licor en las tiendas y no nos cobraban. Llegábamos a los bazares y se acababan. Mejor dicho, nosotros nos

---

<sup>96</sup> Varios entrevistados hoppers recuerdan diversas escenas de infancia en la que el M-19 es un protagonista clave. Así por ejemplo Poeta menciona: “Los del M-19 robaban los camiones y se iban con esas toneladas de leche y con esa plata, y la subían a las Malvinas [en la parte alta de San Cristóbal] y a toda la gente le daban su bolsita de leche que iban marcadas con ‘M-19’. Y cuando se calentaba el asunto [cuando subía la policía], era el cura el que les abría la puerta para encaletarse” (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013)

<sup>97</sup> Se refiere a que no se entregaron ciertas armas.

<sup>98</sup> Un show, un espectáculo, una farsa.

habíamos vuelto el terror de toda esa loma (Fredy, comunicación personal, 18 de septiembre de 2011. Por petición del entrevistado se ha cambiado el nombre)

La relación ambigua y compleja de Fredy con las instituciones públicas se refleja en el hecho de que, al ser desmovilizado, la policía le ofreció a él y a sus amigos cierta protección, protección que ellos supieron convertir en una licencia para “hacer y deshacer” impunemente: “nos llevaban a nuestras casas en las motos de la policía”. Un par de años después (hacia 1992-1993) tuvo que “bajar de la loma” porque ya tenía problemas con sus amigos: “me tocaba andar con cuidado [...] yo sabía que en cualquier momento me iban a matar”. Para entonces ingresa a un programa de bachillerato dirigido a jóvenes que habían desertado del aparato escolar, “ahí nos volvimos a reunir todos los que quedábamos vivos”. Termina el bachillerato e inicia estudios en una universidad con una beca que pierde unos semestres después. Todos estos procesos fueron financiados por entidades vinculadas al desarrollo de políticas públicas de juventud, como el Programa de Desarrollo Institucional y Comunitario de Ciudad Bolívar –DIC-CB-, un espacio de cooperación financiado por la Unión Europea. Desde mediados de los años 1990, Fredy se desempeñó como activista de diversas organizaciones juveniles, trabajando con parches y pandillas, todo ello como resultado de su habilidad para comunicarse con los jóvenes de la localidad, para “convencer” a las instituciones y para moverse entre lo ilegal (consumo de drogas, pequeños robos) y lo institucional (formular proyectos, desarrollar talleres). “Por entonces nació el programa de televisión Pandillas, Guerra y Paz, que fue nuestra historia, cuando hicimos la paz. Yo trabajé ahí con un papel, como actor” (Fredy, comunicación personal, 18 de septiembre de 2011). Al final Fredy dilapida el dinero que obtuvo y se sube a los buses a cantar para subsistir.

El recorrido de Fredy expresa la complejidad de la relación entre las instituciones y los jóvenes, el modo como ellos las “usan” para sobrevivir: contratado por el programa DIC-CB para trabajar con parches y pandillas, él organiza una serie de salidas en el año 2001 que se convierten en toda una fiesta.

Fredy: subíamos en dos buses a 60 mechudos y nos los llevábamos por allá a una finca y se volvían locos todos allá; nosotros grabábamos al comienzo, listo, todos juiciosos [...] En ese bus fumábamos marihuana desde que nos subíamos hasta que nos bajábamos [...] todos bandidos pero todos hermanos [...] llevábamos nuestro

propio jibaró a bordo. Pero todo eso tenía un contenido pedagógico, porque lo que trabajábamos [...] es que nosotros no nos teníamos que dar duro: marica, debemos pelear contra los demás, entre nosotros no (Fredy, comunicación personal, 18 de septiembre de 2011)

¿Qué tan efectivas pueden ser este tipo de estrategias para reducir la violencia entre los jóvenes en localidades como Ciudad Bolívar? Lo cierto es que un tiempo después (2002-2003) aparecen grupos paramilitares y los jóvenes como Fredy deben esconderse, huir, o seguir las reglas que imponen. Ahora bien, para 1992-1993 se había vivido una situación de “exterminio social”<sup>99</sup> que dejó su impronta en las relaciones entre los jóvenes y las instituciones de la época: acercarse a estas para “protegerse” y promover acciones que mitiguen la situación. En Ciudad Bolívar, “la cosa era tan difícil que los grupos lo que hacían era tratar de protegerse acercándose a algunas instituciones que mostraban cierto respeto a su trabajo, porque así había alguien que podía preguntar por ellos y así ya no podían ‘darles dedo’ como tan fácilmente” (Entrevista con X.L. Citada en Uribe, 2001, p. 34). De este modo, la aproximación de algunas organizaciones y grupos juveniles no obedeció a un deseo por ser “incluidos” en programas de educación, trabajo o salud, sino a un esfuerzo por ampararse de las dinámicas de exterminio.

En 1993 se desarrolló en Ciudad Bolívar el Foro de Derechos Humanos como un llamado de atención a las muertes selectivas de jóvenes de la localidad (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1993). A éste le siguió un paro que contribuyó a complejizar la relación entre las organizaciones y las instancias relacionadas con la política de juventud. La agenda de ambos eventos apuntó a la superación de la situación de violencia local, y fue más allá de las ofertas de política pública planteadas por las instituciones encargadas. En primer lugar demandaron la exoneración del servicio militar y el respeto a la objeción de conciencia, así como la construcción, dotación y puesta en funcionamiento de un Centro de Atención y Educación Especial para jóvenes con problemas de adicción. Exigen que “Las batidas del ejército o de la Policía y organismos de seguridad estén expresamente autorizados por escrito por el alcalde local y se realicen con la supervisión y presencia de los delegados de la Procuraduría y la Defensoría”, lo que deja entrever el nivel de desconfianza que

---

<sup>99</sup> La entrevista a Toño y Marcelo (realizada el 25 de agosto de 2011), es diciente al respecto.

provocaba la policía en este contexto. Así mismo se pide “el desmonte de los Comités de Seguridad en aquellos barrios donde existen, que esto se efectúe en presencia de la comunidad (asamblea) y con delegados de los organismos competentes” (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1993, s.p.). Esta mención coloca sobre el tapete la compleja conflictividad al interior de los barrios, sugiriendo que dichos comités han contribuido al exterminio. Finalmente, los organizadores del foro plantean lo siguiente:

“Teniendo en cuenta que el informe que rindió la Fiscalía Regional no cubrió las expectativas de la comunidad, se expida un informe completo y detallado del estado de las investigaciones de los más de 500 asesinatos de jóvenes en Ciudad Bolívar, con el apoyo de la Defensoría y la Procuraduría para que esto se haga en el menor tiempo posible” (Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, 1993, S.P.)

El Paro de Ciudad Bolívar de 1993 se constituyó en un momento de encuentro entre los grupos de hip hop, las organizaciones sociales y las entidades públicas: a partir de los festivales populares, la mediación de conflictos, los primeros grupos locales se van involucrando en las luchas locales. Pero el Paro no sólo planteó la grave situación de derechos humanos, sino que demandó los recursos que garantizaran el acceso a servicios públicos domiciliarios y sociales: “Cansados de tanto esperar la respuesta oficial, la comunidad tomó la decisión de hora cero [...] aquel 11 de octubre a las 4 a.m. En algunos barrios el himno nacional despertó a la comunidad, en otros los voladores y de todas las casas fue saliendo la gente”. De acuerdo con Christian Robayo<sup>100</sup>, cada uno de los acuerdos firmados se cumplió, aunque tardíamente.

Entonces, las ambiguas relaciones de “aprovechamiento” mutuo, negociación y conflicto, se constituyen en otro elemento que hace parte del marco que constituyó el desarrollo de los conciertos distritales cuyos protagonistas fueron los hip hoppers. Ahora bien, en este contexto de vacíos institucionales, de distancia entre las dinámicas de la calle y la oferta institucional, de políticas inspiradas en las imágenes de los jóvenes-peligro y los jóvenes-activistas, los

---

<sup>100</sup> Tomado de ROBAYO, C. (22 de junio de 2013).



hoppers no sólo han participado en las mesas de negociación, sino que han promovido sus propias experiencias de movilización social.

## Quinto Capítulo 2: El Discurso Hopper

Y después de una centena de canciones la situación no varía  
pues desde que tengo memoria solo recuerdo injusticias, desigualdades, pobreza,  
abusos y más miseria [...]

Una década de intolerancia, inconsciencia y avaricia

(Desorden Social Rap Canal Oficial, 27 de mayo de 2010)

Se pretende, en primer lugar, describir las estrategias de enunciación de las canciones hoppers, esto es, qué emociones proponen, qué reacciones esperan del público, pero también, como se define el “yo” que canta, cómo se auto-describen los artistas. Vale decir que este segundo elemento (el yo que canta) aparece de modo explícito en las letras de sus canciones como puede leerse en el epígrafe: “Esta es la historia de un grupo que surgió en medio de la guerra / buscando en el arte otra alternativa” (Desorden Social Rap Canal Oficial, 27 de mayo de 2010). A diferencia de otros géneros, quien canta rap suele enunciar de dónde viene, cuál es su situación, de modo que se reivindica a sí mismo describiendo sus condiciones de vida: descripción en primera persona de la vida en las calles, presentación del modo como desde las calles, se lee el mundo cotidiano, cómo se simboliza y se da sentido a la realidad vivida.

Muchos de los personajes de las historias que abundan en las canciones hoppers de Bogotá, hablan de los crímenes, de la sangre y de las luchas. Se trata de temas que abordan la violencia urbana desde dentro. Otras canciones plantean una crítica al Estado, al consumismo, a los políticos, a los medios de comunicación. Otras más, describen la historia del movimiento, sus contradicciones, sus vivencias, sus retos.

#### **a. Abordando la estrategia de enunciación**

El análisis desarrollado en la presente tesis privilegió dos niveles de abordaje del discurso hopper: de un lado, el contexto de producción de sus propuestas artísticas, a través de la trayectoria que llevó al hip hop por las discotecas, los programas de televisión, las calles y las tarimas distritales; de otro lado, el abordaje de los textos como estrategias de enunciación. El presente capítulo enfatiza este segundo nivel de análisis, destacando el modo como tales estrategias dan cuenta del espectáculo en tanto herramienta de movilización, esto es,

destacando el esfuerzo por “representar” el universo de las calles y por “crear” conciencia. Se coloca el énfasis en la puesta en escena de las canciones a partir del análisis de sus letras y videos para identificar cómo usan el espectáculo.

En el siguiente capítulo, se abordará el “rebusque” en tanto puesta en escena del quehacer hopper. Esta actividad se refiere a las estrategias de obtención de recursos a partir de su participación en mercados de trabajo informal (subiéndose a los buses, pintando clandestinamente, etc.). Además se presentará el acceso de los hoppers a las emisoras de la ciudad, específicamente al programa “Reino Clandestino”, como un espacio clave de la escena hip hop de Bogotá. Estos dos últimos espacios se constituyen en elementos claves de la acción hopper y señalan algunos retos que enfrenta el género en relación con la gestión de recursos y con la independencia que reclaman los artistas.

Debe recordarse que en la primera parte se describió el proceso de selección de canciones que se analizarán a continuación. Como se dijo, se construyó un listado de ochenta y nueve temas que constituyen una panorámica aproximada del tipo de propuesta narrativa del hip hop en Bogotá, pues recoge las canciones destacadas por los entrevistados y/o que sonaron en el Festival Hip Hop Al Parque. Estos temas se clasificaron de acuerdo con su tema central y con las estrategias de enunciación en cuatro categorías: vivencia subterránea, crítica social desde el *gueto*, memoria crítica del hip hop y amor-desamor. Cada categoría, entonces, difiere de las demás en el modo como se presentan los artistas (presentación de sí) y como interpelan al público. La distribución de las canciones obtenida es la siguiente:

Categoría	No.	%
Vivencias subterráneas	33	37,1
Crítica social desde el <i>gueto</i>	39	43,8
Memoria crítica del Hip hop	11	12,4
Amor-desamor	6	6,7
Total	89	100

A continuación se plantean los referentes claves de las categorías y se especifican esas estrategias de enunciación diferenciados.

- Vivencia subterránea: se trata de las experiencias violentas de la calle. Fundamentalmente se refieren escenas de diversa índole que son narradas como experiencias propias, en las que emerge un “nosotros” que menciona sus propias perspectivas del mundo, de ahí su tono de develamiento (en tanto muestra lo que “velado”, lo escondido) y de reivindicación. Se incluyen referencias a la infancia, a los modos cómo se vive en el *gueto*, así como a los crímenes desde la perspectiva de los victimarios, pero también, de las víctimas. La presentación de sí gira en torno al juego de enunciación que alterna la expresión en primera persona (yo, nosotros) y la narración de sucesos que ocurren a otros (en tercera persona). De esta manera, aquellos que no suelen aparecer en los medios de comunicación, adquieren una voz que interroga a quienes los escuchan. Estos temas incluyen narraciones que pueden ser tenidas por “celebraciones de la violencia” (convirtiendo en héroes a los criminales) así como críticas a ésta (narrando el dolor que sufren las víctimas de la exclusión y al dolor). Este tipo de historias se pueden asociar a las consideraciones de los investigadores abordados en el “Balance de los estudios del hp hop” (Primera Parte), específicamente los que abordan la calle como espacio de socialización que insisten en el papel del hip hop en la construcción de estereotipos masculinos que convierten a las mujeres en objetos sexuales y valoran la violencia urbana. Pero a diferencia de esos estereotipos, estas letras ofrecen una perspectiva de la ciudad que pocas veces se aborda: la enunciación desde los criminales y los desposeídos. Vale recordar que esta alusión a la rudeza no se articula al desarrollo de la industria musical del país, de modo que los grupos no acceden a mansiones o autos lujosos.
- Crítica social desde el *gueto*: en estos temas se cuestiona al Estado, al gobierno, a los ricos, a los violentos, a la farándula. En ellos los cantantes se reivindican como sujetos constructores de su propia historia. En este caso, la presentación de sí apela a términos como consciencia y realidad: el rapero se escenifica como aquel que hace ver lo que otros prefieren ocultar, aludiendo a lo que “nos afecta a todos” (la explotación, el mal gobierno, la violencia). Aquí el “nosotros” se refiere menos a un grupo y más a “la sociedad” en general, es decir, desde estas narrativas se pone en cuestión los modos

de ser hombre y de ser mujer, tocando temas como el machismo, el espectáculo, la anorexia, entre otros. En este tipo de canciones, más que exponer experiencias del *gueto*, se construye una crítica que proviene de él, con lo que la calle adquiere otro significado: no es sólo el lugar de los excluidos que luchan por sobrevivir, sino que es un escenario de creación capaz de dirigirse a la ciudad y de plantearle preguntas sobre el modo como en ella se vive. Estos temas se pueden asociar con los estudios que definen al hip hop como una resistencia, discutidos en la Primera Parte, pero como se ha mencionado ya, esta es sólo una dimensión del carácter complejo del trabajo de los hoppers que se encuentra tensionado por la farándula, el papel de las drogas, la necesidad de recursos, etc.

- Memoria crítica del hip hop: se trata de temas que revisan la historia del movimiento y cuestionan diversos modos de ser hip hoppers. En estas canciones se interroga a los raperos, a sus aspiraciones, a las “mentiras” que ofrecen en sus rimas. Los artistas se presentan a sí mismos como “reales”, personajes con la experiencia de la calle y advierten (interpelan) a los artistas más inexpertos cuestionando su modo de hacerse parte de la “farándula”. Aun cuando estos temas se acercan a la concepción del hip hop como una resistencia, estos dejan entrever las tensiones del movimiento.
- Amor-desamor: se refiere a los temas que escenifican los problemas de pareja, como aquellas canciones en las que ruegan al amor perdido para que vuelva a reconstruir la relación amorosa; se trata también de rimas destinadas a adular y a conquistar a la mujer deseada. Se enfatiza la presentación de sí como un sujeto sufriente por causa de los sinuosos caminos del deseo.

Con estos elementos, se procedió a analizar cada una de las categorías referidas, retomando algunas canciones que pueden considerarse representativas en la medida en la que los elementos que colocan en juego, tienden a repetirse en el conjunto correspondiente.

#### **b. Vivencia subterránea**

“Fumen todo lo que quieran, por nosotros, Todo Copas”

(Todo Copas, 19 de octubre de 2015)

En este tipo de canciones se apela al *gueto*, a las violencias, a la sobrevivencia, a las drogas, al miedo, pero también a héroes trágicos, a “héroes-delincuentes”, a personajes que “terminan mal”: “Cuidado delincuente [...] las vidas van cayendo [...] La luna en su espejo mata” (BlastCrewBTA, 27 de agosto de 2017). En este mundo de la oscuridad donde las vidas caen, aparecen los hip hoppers como narradores de la calle: “Eso es lo que vengo trayendo/ desorden concreto/ Mira, controlo el cerebro”. Pero, en este entorno violento, su cantar sólo logra un control precario: “El juicio he perdido [...] Viva esta mierda, jugando, saltando / Esa es la barbarie, para que se defienda: llegan solo fieras y licor en la mesa” (BlastCrewBTA, 27 de agosto de 2017).

El cantante presenta entonces ese mundo de barbarie, de “gente-concreto” que se defiende de fieras y consume licor. Se presenta de esta forma la ambigüedad de la calle: rumba, aventura, miedo y creatividad. Desde estas experiencias aparentemente contradictorias, se gesta en ocasiones cierta “liberación mental”, cierta crítica a los actores violentos, cierta conquista de sí mismo que suele adquirir el tono de una moraleja. Este es otro de los sentidos que adquiere el hip hop como sobrevivencia creativa de las calles: observar y narrar, pero al mismo tiempo definir lo que ocurre y al hacerlo, autodefinirse. Esta construcción de sí va de la mano de la alucinación, del juicio perdido.

La descripción de este mundo alucinado y precario, acude a la narración de las peripecias de los ladrones:

“Mi amigo el traqueto se volvió tan evidente  
que un niño diferente lo descubriría de frente.

Lo van a coger

para qué correr

nada que hacer, si trata de escaparse lo van a matar.

Directo pa’ la cana, confiscación de bienes [...]

Después de tener tanto volver con las manos vacías, mendigando un pan [...]

Dicen que lo que por agua viene, por agua se va” (BlastCrewBTA, 28 de julio de 2010)

Este amigo “traqueto” había crecido en el barrio y consiguió dinero, pero al final termina en la cárcel sin la ayuda de los “duros”: la canción menciona que “los patrones no aparecen”. Luego de esta trayectoria de excesos retorna al barrio con “el parche” (con el grupo de amigos de infancia) para seguir viviendo sus afanes, sus penurias y todo ello con la vieja moraleja del dicho popular: “lo que por agua viene, por agua se va”. En varias de estas canciones se evidencia una estructura similar, el auge (éxito con el dinero, con las mujeres, con los atracos) y la posterior caída de los personajes (cárcel, muerte) que llevan a una moraleja.

De este modo se evidencian algunas de las facetas de la calle: la del mundo oscuro que propicia miedos, pero también el de la astucia artística que retrata dicho mundo. Se trata de un modo (entre otros) de poner en marcha el rap como “revolución artística popular”: la estética que desde el *gueto*, con su ambigüedad, interpela los sentidos y los sentires del público como ocurre respecto al consumo de psicoactivos:

"Es hora de legalizar la ganja [la marihuana] y es hora de abrir los ojos [...]

mis pulmones ya no funcionan [...]

También te da sabiduría, si te das un buen viaje ¡wey! [...]

Pero cuidado en la caída, esta madre te domina: si tú no la controlas te deja la mente dormida [...]

Fúmala hasta que ya no sientas nada, hasta que sientas que hala tu alma, hasta que tus pinches neuronas hagan que pierdas la calma" (ARIZA, A., 3 de marzo de 2013)

Estas líneas de Estilo Bajo sobre la marihuana presentan de otro modo el mundo paradójico de las calles: abrir los ojos hasta el punto de perder la calma, ir a la cima a sabiendas de lo duro de la caída. “Pues dentro ya está [la marihuana] / No busco salida, no hay escapatoria, la vida es vacía / está llena de escorias / Lo único que me anima es pensar en el rap y hacer un buen hip hop” (ARIZA, A., 3 de marzo de 2013). Las fronteras entre lo bueno, lo bello y lo malo, se desdibujan, o mejor aún, se re-dibujan bajo el signo de la calle.



En este escenario, los victimarios, en su caída hablan de su dolor. En la canción “Kronikana” (crónica de la “cana”, de la cárcel), Kontent describe un escenario sórdido. En las primeras imágenes<sup>101</sup> del video de esta canción, los artistas colocan su imagen en vallas publicitarias con el anuncio “WANTED: KONTENT. REWARD 1-8000-ILEGALES”. Se buscan, recompensa. El vehículo en el que viaja la cámara, acelera atravesando barrios con calles estrechas y sucias. En seguida, en una transición, aparece el cantante con la cara cubierta y tras unas rejas dibujadas por la edición:



Luego, al cantar, descubre su rostro:

“La capital del mundo  
sorpresas del destino  
se cumple mi camino  
destino vagabundo  
no descanso ni un segundo  
Las sombras en que vivo

---

<sup>101</sup> Las imágenes que siguen son tomadas del video publicado en YouTube (realizado por PRDKTZ en 2010). Ver: CRTMamunth. (28 de enero de 2010).

con lágrimas describo las injusticias de este mundo” (CRTMamunth, 28 de enero de 2010)

En este ambiente narra su situación como persona que ha sido capturada: “del destino soy cautivo sin poder defenderme”. Todo ello se aborda en un ambiente enrarecido en el que se destacan imágenes tomadas desde el suelo, desde abajo, como se puede observar en la siguiente imagen:



Esta narrativa además de emplear las palabras, apela a una gestualidad y a un simbolismo propio: la “ubicación” del espectador (que mira desde abajo), las rejas, el destapar la cara una vez inicia la canción, todo ello contribuye con el drama, con la intención de interpelar a los espectadores.

“Empiezo a discernir sobre este daño severo que causa un breve encierro

es más triste que un entierro y es el más duro castigo.

Aquí se sabe qué es pan

aquí no tienes abrigo

tú sabes quién es tu amigo [...]

Es un daño irreparable el perder tu libertad, tu integridad

por la maldita sociedad que sin piedad castiga al hombre con maldad" (CRTMamunth, 28 de enero de 2010)

Quienes han sido victimarios, asaltantes, presentan sus propios dilemas como el dolor del castigo en la cárcel, el abandono. Pero no siempre las canciones remiten a hechos ocurridos, al pasado, sino que abordan el “presente” de los personajes, de modo que la narración se desarrolla en el ahora. La canción de 1997 “Alto asalto” por Estilo Bajo (juan manuel nano, 29 de diciembre de 2009), refiere la historia de una banda que planea y ejecuta dos robos. El primero a un banco y el segundo a un vehículo que transporta valores. Durante la planeación de éste último alguien menciona que no participará en “la vuelta”, pero el jefe lo asesina porque en el “trabajo” deben estar todos, pues “las reglas son las reglas”. Para el segundo robo las cosas no salen bien para el jefe quien, herido, escucha las palabras que él mismo pronunció cuando asesinó a aquel que no quería seguir sus órdenes: “las reglas son las reglas”.



Esta imagen acompaña la presentación en You Tube de la canción Alto Asalto por Estilo Bajo (juan manuel nano, 29 de diciembre de 2009)

Vale la pena detenerse en la trama de esta canción. Al iniciar, un coro con aire religioso crea un clima de calle, muerte y dinero: “Es la vida en las calles / el dinero es el poder / una bóveda que espera / veo su cuerpo fallecer”. Luego el rapeo fuerte (a dos voces que se alternan) describe la situación y cuenta la historia: “La banda se refugia en un sitio seguro / una gran

bodega de la zona industrial / allí es donde sus planes pueden ir a preparar”. Se planea el golpe y termina la reunión. Ya en el banco alguien intenta poner resistencia: “Le dieron tanto plomo que no lo van a reconocer / ni su propia familia va a saber quién putas es. ‘Vámonos de este sitio que el marico se murió’ [expresión de uno de los ladrones]. Abriéndose paso a plomo llegaron hasta la esquina y allí se encontraba el carro de la huida” (Juan Manuel Nano, 29 de diciembre de 2009). Como se observa, la narración conjuga la descripción de las acciones con las expresiones de los protagonistas-delincuentes.

Luego de este primer robo se reparten el botín. Se encierran: “A perder nos toca / nos busca la policía / por el robo al banco que cometimos el otro día”. Así que los raperos al hacer hablar a los protagonistas se dirigen al público encarnando a los asaltantes: “Atrapados como ratas / bien lejos, yo me destierro / el dinero está en la mano / ésta es la voz del poder / Prepara tu lindo cuerpo que lo voy a comprar / prepárate puta perra pues te voy a afinar”. Nótese que en estos apartes, no se narra en tercera persona, sino que el rapero habla con la voz del delincuente: “Yo me destierro” y con esa voz se dirige a quienes le escuchan, “prepara tu cuerpo que lo voy a comprar”, de este modo los delincuentes “amenazan” al público en la voz de los hoppers.

Continuando con esta estrategia de enunciación, los protagonistas de la historia amedrentan a los sujetos que se encuentran en el camino, amenazas que terminan dirigiéndose al público: “No te acerques, bizcocho [...] hoy te digo, te lo repito, te lo vuelvo a decir / que si me sigues mirando de seguro vas a morir”. Luego de las peripecias del encierro, con prostitutas y licor, se acaba el dinero y entonces habla el jefe: “Nuestro objetivo, un carro de valores”. Enseguida habla el narrador: “Uno de ellos dice no estar de acuerdo”. Entonces toma la palabra alguien de la banda: “No me incluyan en la vuelta / yo estoy bien con lo que tengo”. Sigue el narrador: “Mientras discuten, su voz se torna fuerte / Todos callan cuando un tiro suena de repente”. Habla otro de la banda: “Las reglas son las reglas / eso es lo que dice el jefe / De lo contrario el precio es la muerte”. Con un apretón de manos entre ellos termina este incidente.

A través de esta “mezcla” entre narrador y personajes, los delincuentes enuncian su punto de vista, de modo que los personajes adquieren un discurso propio a través de los cuerpos de los raperos. Vale la pena insistir en que la descripción de los hechos desde el punto de vista de un observador externo, se combina con fragmentos de pensamientos y expresiones de los

protagonistas, de modo que los narradores se dirigen al público hablando en nombre de los asaltantes de la historia, pero al final del tema, narrador y personaje se identifican completamente. En esta parte se narra cómo llega el carro de valores, el asalto, el arribo de los refuerzos policiales. La escena prepara la enunciación de la moraleja:

“la balacera hasta ahora empieza

y el jefe mal herido en el brazo y en la pierna [dice]:

‘Es el momento de la partida.

En riesgo están nuestras vidas.

Preparen ya sus armas para la puta huida’” (juan manuel nano, 29 de diciembre de 2009)

Y en este punto se hacen uno los raperos y la historia que cuentan:

“Cuando moví mi cabeza para atrás

el otro de la banda con el fierro en la cara al jefe le pronunciaba:

‘las reglas son las reglas’.

Un tiro sonó, el loco estalló.

Hui con el botín mientras todo se calmó” (juan manuel nano, 29 de diciembre de 2009)

A partir de aquí se puede describir la estrategia de interpelación, el tipo de emociones, ideas y sentires que estas canciones pretenden generar en el público. Puede decirse que a través de su narración quienes escuchan se involucran en una historia en la que los protagonistas-hoppers les amenazan y, sobre todo, les presentan fragmentos de su modo de pensar y hablar, esto es, de la forma como definen sus coordenadas de sentido: “el dinero es el poder”, “las reglas son las reglas”, “prepara tu lindo cuerpo que lo voy a comprar”.

Puede decirse además que en este tema se proponen dos tipos de escucha: el primero se refiere a aquel que se identifica con este discurso, esto es, aquellos que incluso sin ser delincuentes,

comparten las coordenadas poder-dinero-placer-crimen de la cultura de las calles que han abordado los investigadores analizados en la Primera Parte<sup>102</sup>; el segundo escucha es aquel que desde fuera de este mundo se acerca al discurso del otro-delincuente, y puede sentirse inquieto por su presencia. Así, un público reconoce sus anhelos y problemas, otro, se asoma a un universo ajeno a través de una historia que se ha convertido en show, en ficción.

En tanto expresión del *gueto*, este tipo de canciones dan voz a las perspectivas subterráneas: criminales, pero también gente desarraigada, que vive situaciones de violencia y pobreza. Estas voces se encuentran al mismo tiempo, en tensión frente al orden socialmente consagrado: se reivindica el consumo de la marihuana, expresan los deseos y costumbres de delincuentes, hacen memoria de las balaceras, los atracos, las golpizas. Narrar el *gueto* a través de un discurso ambivalente, que a un tiempo describe los goces y las desdichas: encarnar voces de los excluidos (en un juego con el punto de vista del narrador), inquietar al público que escucha con historias crudas y moralejas. Esta es una de las estrategias propias de del hip hop.

Otro tema que vale la pena considerar en detalle es “Noicanícula” por La Etnia.



---

<sup>102</sup> Por ejemplo Oliver (2006) entiende a la cultura de las calles como un medio de socialización que permite la adaptación de los jóvenes funcionales y no funcionales.

Vale la pena anotar que el tema aparece en YouTube con la carátula del casete: el grupo se encuentra en un basurero (ver imagen anterior), en un simbolismo que expresa el lugar desde donde se canta, desde la calle, desde el desecho. Pues bien, esta canción se refiere a un “viaje” propiciado por el consumo de marihuana (SOLO RAP, 19 de enero de 2012). Dicha alucinación, se define como un estado superior del cerebro, de este modo la canción interroga el modo como se valora dicha planta y cuestiona la perspectiva moral que la asocia con “el mal”.

La canción inicia con la declaración central: “Estado superior del cerebro / inhalo el humo, esto lo celebro”. La marihuana se considera entonces como vehículo que coloca a quien la usa en un estado superior: “Monto en la nave de mi imaginación / No en la realidad pero tampoco en lo que es ficción”. Más adelante dice: “Mi mente empieza a dar un giro total / Mi espíritu se eleva hasta un alto pedestal / En trance, sumergido está mi ser / Después de este gran viaje no sé lo que va a suceder”. De ahí que se trate también de una aventura de autoconocimiento: “En este estado me psicoanalizo / Y todo lo de mi entorno, yo lo analizo”. Pero esta aventura permite experimentar nuevas sensaciones que son a su vez, nuevas posibilidades de ser: “Abro la puerta de libre acceso / Empieza en mí la risa / ya comienza otro proceso / Mi sexto sentido ya se ha despertado / Va más allá de lo que había imaginado” (SOLO RAP, 19 de enero de 2012).

Desde este estado el poder y la libertad se experimentan: “Es notorio, siento mi propio bienestar / He salido del margen, listo para pensar”. Entonces, esa condición mental superior permite al narrador dar cuenta de sí y de lo que le rodea. Así que, si se suele hablar de la marihuana como un alucinógeno, en tanto crea ilusión e impide discernir, en esta canción ella se describe en un sentido contrario, permite conocer. Es así que “con estos dones ya yo tengo que parar / Porque este engome me lo tengo que vaciar / Me encuentro [...] desquiciado mental / Etnia manda, lírica letal”. Y sin embargo, esta experiencia de poder requiere de autocontrol, porque el viaje puede ser muy fuerte y convertir al “viajero” en desquiciado. Así que la letra de esta canción narra en primera persona una experiencia con marihuana, convirtiéndola en una oportunidad para pensarla de otro modo, cuestionando su valoración convencional.

Como se ha dicho, la expresión del *gueto* aquí da cabida a la producción de tensiones frente a las reglas del juego social normal: a contra cara del saber médico, la marihuana no destruye el cerebro, sino que permite lo mejor de éste, pensar<sup>103</sup>. Pero esta tensión se dirige también en otra dirección: la de legitimar las voces y experiencias de la calle, allí habla lo clandestino. De ahí que uno de los personajes reiterativos de este tipo de canciones, sea el ladrón:

"Él nació con la mala maña

le gusta robar, le gusta esculcar carteras

abrigos y agarrar todo lo que encuentre:

joyas, tarjetas.

Luego anda como un señor encorbatado

actuando bien normal" (titoacho, 8 de noviembre de 2006).

Estos ladrones también son presentados “desde dentro”, desde sus propias voces, desde su acción: “quieto cucho hijueputa / pásame la plata de la caja / breve o le pego su taponazo”. Y como en otros temas, aparecen sus sórdidos afanes: “estoy aburrido, quiero matar a alguien”. Y sus penas: “Se echaron a mi socio por faltar a muchos [...] yo soy así, y así moriré en mi ley”. Estas vidas se juegan en el miedo: el que provoca en otros, pero también aquel que debe ser controlado para lanzarse al atraco: “drogadicto en serie [...] no hay miedo en su corazón / a él nada lo mueve / rodeado por la muerte / le gusta el miedo que le causa toda la gente” (ExpresionUrban, 25 de junio de 2013).

Así que la asociación entre el miedo, la calle, la violencia y las drogas se constituye en una serie de coordenadas que articulan este tipo de canciones, el de las vivencias subterráneas. En algunos casos este hilo se desarrolla como una historia en la que el éxito y el consumo desenfundado terminan con la cárcel, el fracaso, la muerte, y por supuesto, con una moraleja, con una enseñanza. En otros casos, sólo se trata de una historia que habla desde el *gueto*, de sus goces y sufrimientos:

---

<sup>103</sup> Debe subrayarse que esta no es la posición de todos los hip hoppers. En otros temas el consumo es descrito como destrucción de niños y jóvenes, así como detonante de diversas violencias.



“No soy de este mundo maldito vagabundo

al abismo voy profundo

mis pasos van sin rumbo.

Sin ser de este mundo lo prendo y comprendo

soy un loco cuerdo más en desacuerdo.

No soy de este mundo

confuso difuso

dime quien me puso en este fucking mundo [...]

La gente se llena de odio y de odio mi alma se alimenta” (realeunion, 1 de marzo de 2011).

Este “hip hop real” entiende su realidad como aquella que emerge de las calles, del desarraigo, del crimen, de las cárceles y la presenta sin adornos, crudamente. Con todo, el hip hop puede constituirse en un anclaje, en un proceso de transformación que abre el espectro de la celebración de la cultura de la violencia a través de las “moralejas”:

“Los golpes de la vida fueron los que me cambiaron

y las notas musicales mi vida transformaron:

aprendía en el barrio lo que no aprendía en la escuela

sobrevivir en un mundo lleno de fieras [la calle] que me formó como [...]

relator de muchas zonas” (Todo Copas, 2 de febrero de 2010)

Los hoppers como cronistas urbanos, como relatores, confrontan al auditorio y se confrontan a través de sus historias. Aquí caben varias interpretaciones que, aunque aparentemente opuestas, son paradójicamente complementarias: la narración de la violencia, del goce de los excesos, incluso de la autodestrucción, de un lado, va de la mano con la subversión de ciertas representaciones convencionales sobre lo que ocurre en la calle (como las drogas). Estas dos

narrativas pueden entenderse como la reivindicación de otro modo de ver, de otro tipo de temporalidad y de espacialidad (como la noche), que de todos modos se reconcilian a través de las moralejas y del deseo de vivir en otras condiciones.

Estas narrativas y subversiones, esta capacidad para relativizar el universo de la calle ofreciendo sus propias voces, “oponiéndose” a la idea de que ésta es el origen del “mal”, en fin, esta capacidad para desestabilizar las representaciones corrientes sobre los actores de la esquina, con su ambigüedad y crueldad, se constituye en el elemento central de este tipo de narraciones, de esta discursividad. Aquí el hip hop es un anclaje para muchos que se encuentran enfrentados a la cotidianidad de las calles: rimar para mantenerse vivo. Pero, otro tipo de canciones usa este arte como escudo: rimar para luchar.

“Orgullosa de quien soy

la experiencia es mi maestra

mi salón ha sido el centro en esta urbe gigantesca

donde las matemáticas se aprenden con monedas.

Lograr sobrevivir es la materia más extensa [...]

Lo importante no es saber qué quieres ser para crecer

sino cómo mantener el espíritu de vencer para no desfallecer

y así poder entender que a la vida no se viene solo a dormir y comer [...]

Respeto a los bandidos

no es fácil ser forajido

también a las prostitutas por ser amigas del frío

respeto a la competencia por ser mis mayores críticos

lo mismo a los que son esclavos de sus propios vicios" (Todo Copas, 2 de febrero de 2010)

### c. Crítica social desde el *gueto*

Guerreros de las rimas dirigen sus dardos a los políticos, a los medios, al Estado. No basta con sobrevivir, se apuesta por transformar la calle y para ello apelan a la denuncia: “La enfermedad de esta enferma sociedad / todo tiene precio, precio para una amistad. / La noche para pecar / pecar para confesarme y darme cuenta que la iglesia es un negocio rentable” (Mao Ramírez, 10 de julio de 2010). Esta actitud no sólo cuestiona a instituciones, también se dirige a todos: “Abunda la mentira en este mundo sin conciencia / donde los más picados solo viven de apariencias. / La indiferencia se ha tomado a mi país / la guerra y la violencia no nos dejan sonreír” (Profeta MC SOMBRIOS NOCTURNOS, 2 de noviembre de 2009).

Las letras son elocuentes al cuestionar aquello que los propios hoppers denominan como “la sociedad”: su violencia, sus formas de exclusión y dominación, sus valores. En este caso se trata de asumirse como “ser consciente”, no solo por la reflexión sobre la realidad, sino por el esfuerzo de desnudar el padecimiento que han experimentado. Aquí el hip hop “real”, adquiere otro significado: no sólo se trata de expresar la crudeza, sino de dar cuenta de aquellos aspectos que son menos evidentes de dicha realidad, precisamente, de desnudarla.

La injusticia no se debe sólo a la acción de los políticos sino al comportamiento de los propios ciudadanos. En esta línea de expresión, vale la pena detenerse en la canción “Acciones sin respuesta” de Diana Avella y Lucía Vargas: “¿A quién se le atribuye las respuestas negadas? / ¿A quién se le pregunta por qué no pasa nada?”<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> La imagen que sigue es la portada del CD que incluyó el tema “Acciones sin respuesta”. A diferencia de las observadas en el subcapítulo anterior, ésta no presenta una actitud desafiante. En otras escenas, Diana Avella asume el ademán crítico y duro del hip hop. La imagen se puede ver en: Puga Graffiti (17 de septiembre de 2011).



Luego las artistas plantean una denuncia: “impuestas son las leyes y la población cegada / eligiendo a opresores, pecando por su ignorancia”. La descripción de la situación se presenta en tercera persona, sin embargo cuando ellas toman posición la narración cambia: “Mi conciencia pregunta por qué los medios ocultan la ambición de un gobierno fascista / la muerte en silencio de muchos sindicalistas”. Y en este juego se pone en tensión el significado de diversas instituciones: “Intentando buscar la realidad / tanto el burgués como el obrero encienden el televisor en el mismo canal”. Luego el coro: “Acciones sin respuesta / esta es la guerrilla / en el tercermundismo es de dos la pandilla. / Todos los obreros con puño izquierdo arriba, puño izquierdo arriba”. Luego de toda esta crítica, las cantantes interpelan el auditorio hablando con sarcasmo: “Y usted tranquilo, hundido en la pena de tantas injusticias. / Del pasado al futuro sólo está la pesadilla. / En el alma del esclavo es más grande la herida / pues sin conocer la historia solo queda repetirla: / liberación mental, es la única salida” (Puga Graffiti, 17 de septiembre de 2011).

Luego, Diana Avella y Lucía Vargas demandan comprensión a los dirigentes del país: “Y si tan solo comprendieran el desespero del pueblo”. En este punto se anuncia la tarea de todos: “resistiendo, luchando, los espíritus volando / advirtiéndoles a las almas de lo que está pasando”. Así concluyen, mencionando sus nombres: “Diana Avella y Lucía Vargas”.

En esta canción las intérpretes, al describir la manipulación de los poderes, se presentan como víctimas de los “opresores”. De este modo describen aspectos del conflicto armado que genera el desplazamiento forzado en el país: “la guerra como precio del pan”, es decir, la guerra producto de la ambición de los poderosos. Se apela entonces a una audiencia que puede ser movilizada por las preguntas, las descripciones y la toma de posición de la canción: “liberación mental es la única salida”, “resistencia”, “el puño izquierdo arriba”. Se trata, claro, de provocar, de inquietar, pero no ya por la crudeza de la narración, sino por la necesidad de asumir una postura crítica, de liberarse de las posiciones cómodas.

Otras canciones intentan que la audiencia se “coloque en los zapatos” de quienes sufren: “¿Cómo sería si fuera tu madre quien con asco limpia tu piel enferma / fermentada, con sangre en los zapatos, oliendo mal por un mal rato?” (Aroma Urbano, 11 de octubre de 2014).

Además de estas estrategias narrativas, algunos temas desarrollan historias de la ciudad, en una compleja articulación entre la sordidez de las calles y la crítica social. “Primera plana” de CESCRO Enlace con DJ CAS, narra el asesinato de un periodista que ha descubierto un negocio de venta de órganos humanos, una muerte que se convierte en una noticia que la propia víctima lee en el periódico: ha muerto, pero él vive alucinado su propia noticia. Las primeras imágenes del video<sup>105</sup> presentan al personaje desde “arriba” en un callejón, aparece la ciudad a través de las luces de una patrulla con el cerro de Monserrate como fondo. Luego los intérpretes arrancan con el coro que propone un ambiente de sangre:

“Caminando en la calle, esquivando la muerte, aparecen demonios que incitan”

Otra voz: “Hay un hombre caído”.

Primera voz: “Por la misma cruzaron las almas que hoy otras vidas transitan”.

Segunda voz: “Desangrados”

Primera voz: “Se habla de traiciones, de amores, de enemigos. Primera plana”

Segunda voz: “Baila el encuentro de la muerte”

---

<sup>105</sup> El video es producido por Crystal Studio, CESCRO ENLACE TV (27 de noviembre de 2010). Las imágenes que siguen son tomadas de este video.

Primera voz: “De funerales, de tombos, ladrones y de hasta cómo asesina un pana”.



Como se ve en la imagen anterior, los cantantes aparecen en una casa oscura y sucia con grafitis (¿una olla?), mientras que algunos fragmentos de la letra se encuentran acompañados de imágenes de la calle: prostitutas, basura, gente armada.



El periodista aparece en esas calles, en la oficina, caminando, corriendo. Luego se le ve en su casa discutiendo con la empleada del servicio. Luego de describir las noticias de primera plana y el ambiente de muerte que envuelve al periodista se menciona lo que él ha hecho: “Su artículo hablaba de una realidad que se ocultaba, de masacres [...] con órganos humanos comerciaban”. Él ha destapado un negocio sucio y su vida corre peligro. Al final, aparecerá muerto y será la noticia que él mismo, como un fantasma, ha leído:



“Nota que en primera plana su nombre, con una foto / un hombre muerto en el piso, vestido de indigente”. Caminando rápidamente con el periódico en la mano, profundamente consternado lee ‘Periodista muere asesinado’”. En algunos apartes de la historia los cantantes aparecen en las calles, narrando esta historia con la actitud desafiante del guerro urbano que se ha anotado ya, y como en otras producciones, los pobladores de esas calles y callejones, aparecen en la tras-escena.



Mezclándose con el relato aparecen otros actores de la calle, incluso alguno prepara una pipa de bazuco (como se puede ver en la imagen anterior): “Empieza a alucinar / ve a indigentes que están haciendo fila / todos mendigando por un plato de comida. / En el fondo un anciano sirve órganos con sangre / imagínese el terror que esto podría causarle”. Con esta frase los artistas no sólo narran lo que le sucedió a Joaquín (el periodista), sino que se dirigen al

público invitándolo a hacerse partícipe de la historia. Y en este ambiente se habla de las acciones del periodista antes de su muerte:

Delirios de persecución

sudor, nervios de tensión.

Marca a su prima.

Tras la puerta percibe su respiración.

Desesperado está Joaquín [...]

Entra en su apartamento

su miedo ahora es terror pues una lengua envuelta en sangre su empleada le mostró.

Llama a su novia, de prisa Joaquín, de nuevo alucina (CESCRU ENLACE TV, 27 de noviembre de 2010).

Y luego de estos afanes y amenazas se narra el acontecimiento final, el modo como ocurre su muerte: “Un indigente corriendo entra en un callejón / prende una pipa, sentado en un oscuro rincón. / Muchos disparos se escuchan. / Hombres de negro disparan. / La muerte buscando ver a Joaquín cara a cara”. Quienes lo han de asesinar aparecen en la escena. Mientras, Joaquín alucina y trata de huir. “Se tira al piso asustado, ya se presiente el final. / De periodista a mendigo, horror, limpieza social. / Medio disparo. / Muerto en la calle. / La foto en primera plana”. El canto y la música se detienen por un momento con el estruendo del arma, al tiempo aparecen imágenes del periodista en el suelo.

Las escenas macabras se desarrollan a través de una narración en tercera persona. Sin embargo, por algunos momentos, los artistas aluden al público, preguntándoles cómo se ha de sentir Joaquín. De este modo la historia coloca sobre el tapete “el precio” de “hacer” ciertas noticias, el “costo” de destapar las ollas del exterminio social: la muerte. Esta narración descubre entonces un ángulo del *gueto* poco trabajado por las representaciones comunes de la ciudad. Nuevamente, como ocurre con muchas otras canciones hip hoppers, se desnuda una dimensión inquietante de Bogotá. Y vale la pena subrayar una analogía que



emerge aquí: las ollas de las drogas son como las ollas podridas de la política, en ambos casos, la muerte ronda.

Ahora bien, mientras los temas propios de las vivencias subterráneas se desarrollan en torno de las voces del *gueto*, aquí se pretende cuestionar, interrogar al auditorio como cómplice del orden establecido. Implicar-incomodar, denunciar, coordinadas de estrategia de la estética hip hopper.

"Malas políticas, crisis económicas,

la situación es crítica y se complica

muchos predicán pero no aplican.

Y es que desde arriba [...]

todo se ve muy bien y no es así.

Pero realmente los que gozan de los buenos beneficios son unos pocos

a costillas de los sacrificios de los muchos" (Desorden Social Rap Canal Oficial, 27 de mayo de 2010)

Como personajes objeto de la crítica aparecen las autoridades, la policía, los políticos. Se trata de personajes de la corrupción y la muerte, pues "solo veo drogas, armas, muertes y males / Corrupción, robos y muertes pasionales" (vidarap1, 4 de marzo de 2010). Pero no basta con describir o denunciar. Como se ha mencionado los cantantes interrogan al público: "¿Cuál es tu posición? / ¿Cómo seguir en un mundo sin que nada nos toque? / ¿Cómo crear conciencia si no hay mentes abiertas?" (vidarap1, 4 de marzo de 2010).

A la descripción de situaciones injustas se suman entonces preguntas dirigidas a la audiencia, con la intención de involucrarlos en la movilización social y cultural: "querer cambiar el mundo cuando no cambiamos nosotros mismos / cuando el corazón es un baúl donde se guarda el cinismo y egoísmo hacia nuestro prójimo" (Son de la tribu Record, 13 de marzo de 2015); en otras palabras, ya no se trata de sobrevivir sino de transformar el mundo que los rodea. En este marco, algunos temas confrontan instituciones y prácticas específicas, como

el servicio militar, la moda, la anorexia, etc.: “Servicio militar, conmigo no vas acabar / servicio que me ata y me obliga asesinar. / Me manda a un mundo de locos donde hay que disparar” (BlastCrewBTA, 11 de agosto de 2010).

A pesar de la sordidez de las calles algunos temas acuden al humor. Con imágenes luminosas “La Fikty” por Caoba Nickel el satiriza a las modelos famosas del país<sup>106</sup>: “Chica de cero en conducta / no nació para ser culta / los fines de semana se le ve borracha por la ‘Zona T’. / Tiene todo pelado porque dice que nació con su negocio incorporado”. Las imágenes simulan a las fotografías que toma un paparazzi (como la que a continuación se presenta), pues La Fikty, vive del escándalo.



Su negocio se encuentra vinculado a la farándula y se alimenta de la prensa amarillista. “Y, ¿cómo lo hace? / Yo no sé ¿Cuál es el negocio? / Sepa usted: no le importa si le dicen tonta / trepadora o culipronta / no se enchicha si le gritan guaricha”. Su empresa, no sólo tiene que ver con el modelaje, sino con el modo como “promociona su cuerpo”.

---

<sup>106</sup> Las imágenes y los fragmentos de la canción se toman del video de la canción que se publicó en YouTube en 2011. Éste es producido por FunkStudios. (nikelcaoba, 12 de octubre de 2011)



En la fotografía que le han tomado ella se encarga de mostrar un poco más, por eso sube la falda. De este modo provoca la aparición de nuevos titulares:



Caoba Nickel canta lo siguiente: “Ahora es de estrato cinco / pasó del estrato uno en un brinco / Parece que ganó la lotería / Se hace amar / se hace odiar / la Fikty siempre da de qué hablar”. Las imágenes la muestran con sus amigos narcos, pero también como una Barbie que conquistó a Kent o también como Marilyn Monroe.



En todo caso, aparecen los teléfonos e imágenes de tarjetas de crédito aludiendo a una línea caliente. La Fikty cobra por su compañía. Pero este mensaje se presenta mientras aparecen personas haciendo oficios y bailando.



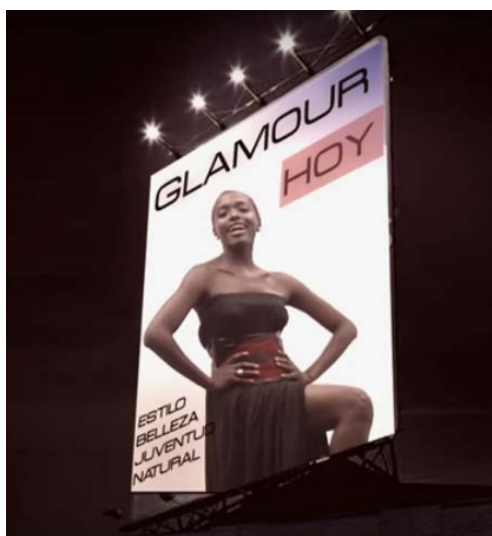
De este modo el ambiente de prostitución en la que La Fikty aparece se torna en broma. Pero, al final de cuentas: “Dicen que lupita es prepago / que pepita es prepago / que Tatiana, que la tuti, sí, es verdad / no creo que lo den por un trago / si yo fuera narco, yo le hago”. De este modo la farándula aparece como un negocio glamoroso que esconde la sordidez de una prostitución que se publicita a través de escándalos.

Otras canciones abordan la anorexia para criticar a la farándula. “Rosa”, también de Caoba Níkel, describe el drama de una niña que desea ingresar al mundo del modelaje, sin embargo las exigencias de las agencias la conducen a trastornos alimenticios. Las primeras

imágenes<sup>107</sup> de Rosa la presentan como una estudiante de un barrio popular. El cantante ingresa a la alcoba donde ella sueña con ser modelo para narrar la historia: "Rosa era una niña hermosa / vanidosa, cara y cuerpo de Diosa / glamorosa. / Todo para ser modelo / su sueño, su pasión, su anhelo”.



Las imágenes presentan las fantasías de Rosa que expresa a través de mímica, de los cambios de ropa, de su modo de caminar, en fin, de su vida convertida en un desfile. “Pero le exigían ser muy flaca en las pasarelas / así se vea fea. / Deben ser gomelas como las europeas. / Para las agencias Rosa nunca funcionó / solo le decían ‘si no eres flaca, no’”.



---

<sup>107</sup> Las imágenes y los fragmentos de la canción son tomadas del video publicado en YouTube en 2010. Éste fue dirigido por Serio Rojas. Se puede ver: (Sergio Rojas, 31 de mayo de 2010)

Rosa aparece ahora de noche en las calles vendiendo flores, mientras una valla publicitaria le canta (como se ve en la imagen anterior). “Desesperada al tratar de cambiar su suerte / Rosa empezó a hacerle coqueteos a la muerte / con fajas, purgantes, laxantes, energizantes / pastillas adelgazantes, piña, atún, leche de magnesia”. Al final, se narra cómo se rinde culto a la anorexia: “no se suicidó, Rosa simplemente se marchitó”. Como se puede leer, este tipo de temas abordan el mundo de la farándula usando las canciones y los videos, para cuestionarlo, en otras palabras, se emplea el espectáculo para cuestionar al espectáculo mismo. Vale decir que Caoba Nickel ha sido actor de televisión interpretando varios papeles secundarios y comerciales, así que se puede inferir que estos temas hablan “desde dentro” del universo de la fama. En este caso, el humor de “La Fikty” y la tragedia de “Rosa”, comparten una característica esencial del hip hop: las historias se narran desde la intimidad, bien sea de la calle o de la farándula. Sin embargo en estos temas no se hacen descripciones del propio Caoba Nickel o de su contexto inmediato a diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de los temas analizados.

En todo caso, la sordidez, la dureza y la crueldad de las calles, así como el mundo oscuro de la farándula, emergen en el hip hop para inquietar e interrogar al público. "Hoy iré a las calles buscando una salida de la pobreza / o quizás otro estilo de vida. / El dinero es su destino / su cuerpo es la vía [...] / La plata manda, lo demás no vale nada" (ColombianCrackFamily, 4 de noviembre de 2011).

Ahora bien, a partir de todas estas letras el público se puede formular preguntas como estas: ¿Hasta qué punto y de qué modo nos hemos convertido en cómplices de quienes “nos gobiernan”?, ¿le seguimos el juego a los poderosos?, ¿les otorgamos, de alguna manera el poder que nos subyuga?

La crítica social desde el *gueto* asume esta característica clave: dado que la violencia destruye el sentido, es decir, puesto que trastorna el significado de la vida, los hoppers enfrentan la tarea de inventar otros sentidos, otras razones para vivir, otros motivos para creer. “Caen los inocentes directo al pavimento / quedan fríos sus cuerpos a causa de un tiroteo [...] / Vicios en cada esquina que consumen desde adentro / Gracias a mi madre pues por ella es que he vivido / gracias al hip hop que a esa vida dio sentido” (Jefferon Ramirez, 20 de mayo de 2016). La voz del *gueto* apela a la ambigüedad de la calle (al goce y al miedo) para interrogar



el mundo en el que viven y a la vez, abordar la tarea de construir otros escenarios. De ahí que se esfuercen en lograr una “crítica con propuesta”, una revolución artística popular.

Podría decirse que se trata de una estrategia “viral”: los activistas hoppers en los temas que se han presentado en este subcapítulo, pretenden contagiar, contaminar las mentes que se encuentran imbuidas en el universo de la fama, el consumo, el éxito. Puede decirse que no se trata de una guerra frontal que ataca los bastiones de la dominación contemporánea, sino que se constituye en una suerte de “invasión de bajo perfil”, de una infección, de un sabotaje. Pero estos virus, estos saboteadores, al jugar en el terreno de las calles y las tarimas, se confrontan con las lógicas de la farándula. Aquí cabe una reflexión de Deleuze respecto a la filosofía:

Al no ser un Poder, la filosofía no puede librar batallas contra los poderes, pero mantiene, sin embargo, una guerra sin batalla, una guerra de guerrilla contra ellos [...] Y, como los poderes no se conforman con ser exteriores, sino que se introducen en cada uno de nosotros, gracias a la filosofía todos nos encontramos constantemente en conversaciones o negociaciones y en guerra de guerrillas con nosotros mismos (Deleuze, 2006, p. 5).

La metáfora del virus, del hip hop como una infección, remite a la guerra de guerrillas que cada quien mantiene consigo mismo: guerra mental, liberación mental, estado superior de la mente. Aquí cabe subrayar que esta construcción de sí mismo, en diálogo, negociación y confrontación con los poderes, puede ser al mismo tiempo un mecanismo de reproducción de estos, es decir, una oportunidad para reorganizar lo posible y administrar el deseo, para reproducir las subjetividades en clave de consumo y miedo. La farándula, mejor aún, el espectáculo, es un escenario de lucha: tomarse las calles, las plazas, las tarimas para hacer hip hop conciencia, para cuestionar al Estado, a los militares, a los hombres machistas, a los patrocinadores, a la televisión, al modelaje, en todo caso, para inquietar al público, para invitarlo a ver y actuar de otro modo en la vida cotidiana. Pero también es un lugar para lograr reconocimiento como artista, el punto de llegada de un largo proceso que han recorrido los hoppers desde las calles: a través de sus canciones, ellos y ellas han descubierto que tienen algo que decir y que pueden hacerse escuchar.

Ahora bien, no debe olvidarse que este reconocimiento adquiere un doble significado: de una parte, se trata de un fenómeno cultural a través del cual los jóvenes-calle pretenden constituirse en actores sociales; de otra parte, se trata de la gratificación personal de los artistas como creadores de obras con un valor tanto estético como monetario. Entre el dinero y las aspiraciones culturales-políticas se mueve una compleja relación: o bien la fama es el resultado de un quehacer social o, por el contrario, la primera se constituye en el objetivo principal de los cantantes, bailarines, grafiteros y DJ. Esta tensión ha sido explorada por los mismos hoppers en sus canciones, en el modo como ellos describen su proceso. Pero esta no es una cuestión cerrada para los hip hoppers, algunos van y vienen como en el caso de Jiggy Drama (que se verá más adelante), otros procuran mantenerse en el universo “under grown”.

#### d. Memoria crítica del hip hop

Pero esa tarea de la liberación mental ha implicado la necesidad de revisar críticamente lo que ocurre al interior del propio hip hop. Esta revisión implica, de una parte, la construcción de una memoria colectiva, pero de otra, el abordaje de tensiones entre grupos y estilos. Debe decirse que el proceso de articulación de esfuerzos comunes en el hip hop no se encuentra en su mejor momento: rivalidades y luchas obviamente fragmentan los esfuerzos. Pero la descripción “inversa” también podría aplicarse, pues a pesar de las tensiones y divisiones, combos y parches se encuentran y colaboran en los eventos que se organizan por toda la ciudad, al mismo tiempo que desarrollan algunos procesos colectivos que han llevado, por ejemplo, a la “Declaración Hip Hop por la Paz” (impulsado por la Fundación Familia Ayara)<sup>108</sup>. Debe decirse que una de sus herramientas organizativas y de movilización es precisamente el reto, la confrontación: las rivalidades entre parches se resuelven a través de las batallas de gallos (cantando, bailando, pintando, mezclando música), al punto que la violencia física puede transformarse en agresión simbólica. El conflicto no es ajeno al hip hop, hace parte de su materia prima: la calle. Como se ha mostrado a través de sus canciones, los hoppers se reivindican como sobrevivientes del *gueto*, expresando sus ambigüedades a

---

<sup>108</sup> Vale la pena recordar que “Ayara” es hoy una organización no gubernamental que se inició en 1996 con un almacén de ropa y luego evolucionó hacia el desarrollo de proyectos socio-culturales aprovechando la experiencia de sus integrantes y el discurso crítico del movimiento: el colectivo de mujeres hip hop, trabajo con jóvenes infractores en correccionales, producciones colectivas, entre otros, son algunos ejemplos de su proceso.



partir de una voz cruda, pero también formulando una crítica a los medios de comunicación, los políticos, la farándula, etc. Esta actitud también se dirige hacia su propia historia:

“Haciendo un recuento de mi vida

creo haber trabajado con suficiente dedicación.

Yo he estado aquí desde el principio del rap

desde los noventa cuando no había qué escuchar

con ropa ancha de locos, según los vecinos [...]

perseguido por los tombos por la cultura mía” (Canción “Hablando” de BISON – Bison Hiphop, 11 de enero de 2011).

Perseguidos por la policía en un barrio que no tenía servicios públicos (Britalia), en el que los niños y jóvenes crecían en medio de las tensiones que generaban las pandillas y la policía. Unos y otros hicieron posible el hip hop para cantar lo que se tenía que decir: “La señora rima fue la que nos dio la visa. / La sorpresa avisa, se aproximan tormentas de rimas”. Afirmar la existencia en el contexto de violencia y exclusión, es uno de los elementos recurrentes del hip hop: “Día a día lo vimos / la calle nos lo dijo / en este mundo en que vivimos abunda el egoísmo”. Pero como guerreros que sobreviven contagiando su arte “Nuestro virus se transmite [...] / El Hip hop es un estado de conciencia mundial” (Gang Step, 23 de diciembre de 2009). Así se trazan los componentes esenciales de la autodefinición del hip hop: conciencia, astucia, barrio, *gueto*, exclusión, guerreros, virus de conciencia mundial.

La canción “Falsedades” por Tres Coronas habla a los jóvenes que pretenden imitar la vida de los “bandidos”. En esta canción los artistas se dirigen al público, le hablan, le preguntan, lo retan, e incluso le amenazan: “¿Dime qué tratas de esconder [con] tu vaina / tras tu pantalla, tu forma y tu banda / tus falsas mañas, tu panza? / Si no eres el que mandas / ¿dime con quién andas / dime, dime lo que alcanzas?”. Luego, los intérpretes previenen a los jóvenes: “Cuando una tanda de balas escuchas / dime si te ablandas. / Ten cuidado con lo que dices”. Los cantantes aparecen ahora como guías de los más jóvenes apelando a su experiencia: “Bienvenido aquí es mi territorio / tropeles cartuchos puyas y chuzos. / Los que se aguantan

no son muchos. / Soy tu cucho, te enseño lo que es y cuanto lucho”. Nuevamente son amenazados aquellos que se atreven a pasar por “malos”: “Más vale que regreses a casa, te espera tu chupo. / Culicagado. Sepa lo que leo en tus ojos. / Apenas levanto la voz y ya te salen mocos”. A partir de aquí se describen las prácticas de aquellos que han sido catalogados como “Culicagados”, como niños que presumen: “Oyes rap en tu carro trabado. / Fumas, tomas trago y ya te crees malo. / Saca la pistola veremos quién tiene bolas”. Se trata de cuestionar a los hoppers que no cantan lo que viven sino que imitan a los grupos “reales” para llamar la atención. El coro sintetiza la cuestión: “Se las dan de malos bravos. / Andan en banda y siempre alzados. / Gritan, forman bulla por todos lados. Pero cuando están solos, caminan cagados [...] / Los verdaderos caminan callados” (Tomas Gaño, 19 de agosto de 2007).

A través de estas canciones se pone en juego el significado del hip hop. El hip hopper real no hace alharaca, ni se presenta como el “duro”. Se requiere de otra actitud: “Tú no eres nadie ni siquiera en tus propios proyectos. / Crees que estás en la moda. / Dices que vendes droga / cuando tú ni siquiera has tocado una pistola. Menso”. Pues al final, “mejor quédate callado. / En esta agua hay pirañas y tú eres el pescado”, porque de todas formas puede pasar lo anunciado: “Te lo advertí mijo. / Eso no fue el destino / fue el camino que escogiste. Ahora estás arrepentido / asustado por dártelas de alzado / te tienen amenazado por hablar cosas que no han pasado” (Tomas Gaño, 19 de agosto de 2007).

En este caso el público es definido de una forma directa. Se trata de los propios hoppers. No sólo son cuestionados por su ingenuidad disfrazada de altanería, sino por su incapacidad para comportarse de acuerdo con sus propios alardes.

Puede decirse que esta estrategia narrativa apela a la lógica de los retos: cada uno de los participantes se coloca como el amo de la situación y a través de su improvisación pretende ganar (humillando) al contendor. De este modo se presenta una crítica contra los “falsos” hoppers y se reivindica el hip hop real. Vale decir que en esa revisión de lo que ha sido y es el hip hop se coloca en escena una serie de conflictos entre grupos, escena ésta que además señala diversas concepciones del movimiento cultural: “Antes criticabas / me decías que callara / y ahora yo te veo por fuera de mi barriada” (Sr Cartel, 28 de diciembre de 2010). El

cantante se dirige a grupos rivales que han abandonado el Hip hop conciencia para narrar historias del hampa, en un afán por alcanzar la fama:

Ni a ti, ni a tu combito los quiero ver por aquí

raperos maliciosos que se pican por las armas.

Se creen maravillosos con veinte niñas drogadas.

¿Qué pasa? ¡Usted está errado!

Poco me interesa saber cuántos ha matado

si quiere hablar de eso, mis oídos son vetados (Sr Cartel, 28 de diciembre de 2010)

La fama y la calle se relacionan problemáticamente: la segunda alimenta a los artistas con temas para atraer al público, pero ¿para qué se lo busca?, es decir, ¿qué sentido tiene hablar de crímenes, miedo o violencia? Para los autores de las canciones que se acaban de citar no se trata sólo de vender discos, ni de alimentar los imaginarios que explota la industria de la farándula, hay más: “Lo que me hace feliz es poder cantar / lo que me hace fiel es el amor al rap. / Yo no tengo que fingir cuando en la calle voy / yo tengo que seguir el margen de lo que soy”. Reivindicar la calle, reivindicarse a sí mismos: “He peleado con mucha gente por lo que hago / he defendido a capa y espada mis actos / pero si tengo que morir, no será en vano” (John Boy, 14 de septiembre de 2008). Este género se construye en una opción de libertad para expresar lo que se piensa, lo que se vive, de ahí que el hip hop real implique un compromiso con las realidades de las calles, compromiso que adquiere tres dimensiones: la expresión de la crudeza, la revolución mental y la reflexión sobre el propio quehacer hoppers.

Para estos hoppers la cuestión es *ser la calle que se conquista a sí misma*, que se autodefine a través de la violencia hecha arte. “Desde que entré a la cultura / no dejo de representar la madura rima / buscando la cima [...] / ¿Qué pasa marica / cantando de calles si toda su vida depende padre y madre?”. Se trata de un hip hop que se preocupa por contagiar a sus oyentes para promover la guerra mental: “Hay niños que mueren de hambre / y usted se cree hijo de satán. / Serán las vivencias / también las experiencias / la ciencia que estudia las calles en forma correcta”. Se trata de las denuncias de la calle, de sus críticas, experiencias y locuras.

“Son simples las reglas: / si usted no tiene talento apoye al que lo tenga [...] / Hacer arte de calle será mi destino. / Taparles la boca a las locas que piensan que el rap será mí derrota [...] / Lo mío es el arte, lo suyo es la crítica idiota” (XZBLAF IREXX, 3 de mayo de 2013).

#### **e. Amor, vivencia subterránea, memoria y crítica: las estrategias de enunciación**

El hip hop apela a varios elementos recurrentes en su estética, esto es, construye un estilo en procura de movilizar el sentido: representar la calle, contagiar, desarrollar la guerra mental, procurar la liberación cultural. Este estilo entonces, pretende movilizar formas de sentir para propiciar maneras de vivir (en el sentido que plantean Castro-Gómez & Restrepo, 2008): inquietar a través de la moraleja, incluirse a sí mismos como parte del relato, encarnación del excluido y enunciación de la denuncia.

Pero como se ha venido discutiendo el hip hop expresa las lógicas ambiguas de la calle. De un lado, las vivencias subterráneas que colocan ante el público las voces de los excluidos, de las víctimas y de los victimarios, bien cuestionando la violencia desde sus protagonistas, o bien resignificándola, describiendo (incluso invitando a vivirlos) sus goces y excesos, al tiempo que se desarrollan estrategias para lograr la “supervivencia a través del estilo”. De otra parte, la construcción de sí mismo a partir de la denuncia del orden que promueve la exclusión y la violencia, criticando al Estado, al capitalismo, a la televisión, a la farándula, etc. Finalmente, narrándose y cuestionándose en canciones que retan a otros grupos de hip hop. Este complejo conjunto de aspectos se combinan enriqueciendo las perspectivas tradicionales que han abordado al movimiento (presentadas ya), bien centrándose en el hip hop como una “resistencia” o destacando su “glorificación” de la violencia. El hip hop bogotano expresa entonces ambigüedades del entorno urbano, tensiones que sus cultores han convertido en un discurso, en una herramienta expresiva-viral que se ha puesto en escena en diversos escenarios que se explorarán más adelante.

Ahora bien, algunos de los artistas se mueven hacia la producción de canciones románticas que no se distinguen de las propuestas provenientes de otros tipos de música: “Siempre soñé que entre tú y yo todo estaría bien / me equivoqué. / Ahora te miro y no veo a la mujer de la que yo me enamoré / ya se fue” (Millstwo, 18 de agosto de 2011). El amor y el desamor, el deseo, la conquista y el despecho, son los temas a tratar. “Ámame como yo te amo / ese es el

camino / y me convertiré en tu esclavo” (yjamp, 12 de febrero de 2010). Como muchos temas de este tipo el drama del amor se cifra en la unidad<sup>109</sup> de los amantes que permite afirmar “tú eres mi vida”. En este tipo de temas los cantantes poco dicen de las condiciones sociales en las que se desarrolla la historia. Se trata de una canción que presenta un drama que, a pesar de narrarse en primera persona, es el dilema de amor de cualquier persona.

Para algunos activistas entrevistados (por ejemplo, Juan Habitual), este tipo de expresiones son válidas pues hacen parte de las búsquedas que desarrolla cada artista, de sus reflexiones, de sus momentos, de su mundo. Para otros, se trata de canciones que “perratean” el movimiento, es decir, que lo vuelven comercial y empobrecen su carácter transgresor. Es difícil distinguir las motivaciones que originan estas expresiones: ¿vivencias de los compositores, o, estrategias para “triunfar” en las industrias culturales y sonar en las emisoras, o, incluso una mezcla entre ambas “razones”? En todo caso, se trata de una estrategia de enunciación que difiere de las que se describieron en los apartes anteriores y queda abierta la cuestión de establecer los efectos de este tipo de expresiones para el hip hop. A continuación se desarrolla un análisis de los escenarios del hip hop de modo que se establezcan las diversas maneras como se usa el espectáculo así como las dificultades y alcances de dicho uso.

---

<sup>109</sup> En el sentido de que los amantes se convierten en uno, en una sola identidad.

## Sexto Capítulo: La Puesta en Escena

Las páginas que siguen presentan diversos escenarios a través de los cuales los hoppers desarrollan su movilización: conciertos, teatro, buses, radio, entre otros. Aquí se presentan tanto las dinámicas de dichos espacios, como los límites de la organización y la gestión de los jóvenes-calle. Se trata de los procesos que llevaron a que varios grupos desarrollaran giras por Europa, mientras otros “rebuscan” en el transporte urbano los recursos para vivir. También se abordan dos tipos de conciertos como ejemplo de la actividad política, social y cultural de los hoppers en el escenario de las calles de Bogotá y de cara a tensiones locales que pretenden abordar con ellos.

Todas estas experiencias colocan sobre el tapete la cuestión de la autonomía del hip hop, en últimas, la dificultad para articular un mercado de productos hoppers que les permita a los artistas acceder a los recursos necesarios para vivir de su propuesta, así como para articular esfuerzos que contribuyan a su movilización, estas dificultades serán abordadas con mayor detalle en el capítulo siguiente y se vinculan a los problemas que la tensión entre movilización y espectáculo genera en el caso que se viene estudiando.

### a. El Bronx en concierto

En un video publicado en YouTube, Cejaz Negraz<sup>110</sup> responde a una entrevista realizada en Nueva York sobre su trayectoria artística. En esta ocasión el artista se refiere a los conciertos que ha desarrollado en “El Bronx”<sup>111</sup>, una calle capitalina en la que se comercian y consumen sustancias psicoactivas, una “olla”: “Yo hacía conciertos en beneficio de esa calle porque es sucia, donde vive mucha gente que está bajo la droga ¿sí?”. Estos conciertos no han sido simples espectáculos en los que los artistas divierten al público porque los hoppers improvisan cantando lo que ocurre a su alrededor y algunos espectadores se integran al espectáculo con acrobacias. Durante la entrevista que se viene citando Cejaz Negraz alude al modo como su trabajo sirve para conectar lo que pasa en las calles con el mundo formal, normalizado: “Entonces muchas bandas de El Bronx son amigos míos. Así como tenemos amigas prostitutas y amigos en la delincuencia, en el tráfico, en la mafia, también tenemos amigos que son directores de cine, periodistas, amigos fotógrafos”. En efecto esta amistad con el “bajo mundo” y con actores del universo de las artes, no sólo le permite realizar conciertos en los que se reivindica la calle, sino que estos se transforman en videos, noticias, material de entrevistas desarrolladas en Estados Unidos o Europa. En efecto, en un video producido por INTERMUNDOS<sup>112</sup>, titulado “Frecuencia Kolombiana”<sup>113</sup>, se presenta uno de los conciertos en el Bronx que organizó Cejaz Negraz.

---

<sup>110</sup> Rubiano, M. (19 de abril de 2013). En la página de YouTube se lee: “Gracias a la emisora de new york Vida Urbana vidaurbana.com”. Cejaz Negraz es integrante de Crack Family, una agrupación que cuenta con una importante trayectoria y que ha organizado una tienda de ropa en Plaza España. Más adelante se abordará este aspecto del hip hop, cuando se discuta el “rebusque”.

<sup>111</sup> El Bronx se encuentra articulado a prácticas de “exterminio social”. Góngora y Suárez (2008) presentan una radiografía de la mal llamada “limpieza social”, una práctica de exterminio de la población “indeseada” que hace de los habitantes de calle (así como a jóvenes desocupados) su objetivo. En esta publicación se destaca a El Bronx como uno de los lugares con las mayores tasas de homicidio en la ciudad luego de la desaparición del Cartucho. El artículo menciona que los lugares de mayor concentración de homicidios coinciden con la presencia de ollas: “Estas se encuentran en el centro y en la periferia de la ciudad: principalmente en el barrio Las Cruces y en las localidades de Suba, Ciudad Bolívar y Kennedy (hay que mencionar especialmente la nueva «cloaca» cercana al centro de abastos más grande del país –Corabastos– denominado por los vecinos como el «Cartuchito»)” (p. 116)

<sup>112</sup> INTERMUNDOS (2007). Frecuencia Kolombiana. [Archivo de video]. El material lo facilitó MATHIZ durante una entrevista (27 de septiembre de 2011). Es productor musical y MC. Hizo parte de Gotas de Rap, uno de los grupos de mayor importancia en la ciudad. Participó en la musicalización de “Por qué diablos?” una telenovela de finales de los años 1990 que fue realizada por CENPRO TV. Ha trabajado también en la musicalización de “Cumbia Ninja” producida por la cadena FOX.

<sup>113</sup> Las historias que se presentan en Frecuencia Kolombiana no remiten necesariamente a hechos objetivamente abordados, de ahí que el orden de las imágenes, la organización de los sucesos, la mezcla de



En el video, antes de las escenas del concierto en El Bronx, habla Diana Avella desde la Plaza de Bolívar: “yo creo que con la música se puede liberar una nación”. Ella luego aparecerá en el concierto que los organizadores llamaron: “Por Respeto a la Vida”. El evento fue organizado por el grupo Fondo Blanco – Crack Family<sup>114</sup>, una agrupación que desde 1997 se ha labrado un nombre en la escena bogotana con un hip hop que puede catalogarse como gangsta. Pues bien, en las primeras imágenes del evento se observa a los artistas que improvisan cantando sobre aquello que los rodea, hablan del consumo de pegante, la indigencia, el rechazo social. En la imagen<sup>115</sup> que sigue se observa a los raperos que comparten con los habitantes de esta calle cantando junto a algunos que aspiran pegante:

---

música y entrevistas, expresen una intención narrativa. Sin embargo, esta circunstancia permite evidenciar precisamente cómo el hip hop usa los espectáculos como herramienta.

<sup>114</sup> Una página WEB española reseña el grupo así: “Creado en 1997 en la localidad 19 Ciudad Bolívar [...] como fruto de la unión de 3 agrupaciones [...] a mediados de 1998 comienzan a grabar su demo [...] Con este demo pretendían participar en el Festival Rap Al Parque de 1998 pero a causa de varios errores en la grabación del demo el grupo fue rechazado [...] lo cual fue motivo para que el grupo comenzara a disolverse. En 1999 Shaby, Cejaz y Juan Pipaz deciden continuar con el proyecto de FB, en el año 2000 Juan Pipaz es consumido por las drogas y decide retirarse del grupo [...] En el 2001 logra reconocimiento a nivel nacional participando en la 3ª edición de Hip-Hop Al Parque [...] En 2005 lanza su sencillo Mundo Blanco [...] siendo este en 2005 nominado como mejor video clip Hip-Hop para los premios Mucha Música en el Canal City TV de Bogotá [...] Ha logrado gran reconocimiento a nivel nacional e internacional”. Ver: RAPCOLOMBIANOPASIÓN. (S.F.).

<sup>115</sup> Las imágenes que a continuación se presentan hacen parte del video Frecuencia Kolombiana. INTERMUNDOS (2007).



Como se puede ver, en este concierto la calle es la tarima, tanto por los temas que abordan los artistas como por la cercanía de sus habitantes a los micrófonos y al centro del espectáculo. A su alrededor se encuentran mujeres con niños (¿sus hijos, sus hermanos menores? El video no lo aclara) en lo que parece una fiesta callejera, mientras otros “artistas” del lugar aparecen en el video, al son de un scratch<sup>116</sup>:

---

<sup>116</sup> Esta es una técnica en la que el DJ “raya” los acetatos, es decir, los mueve con sus manos en el tornamesa, produciendo sonidos disonantes que no obstante se mantienen en el ritmo, en el beat.



Como se ve en la imagen que antecede, a la izquierda un joven aspira pegante, a su lado se encuentra un coche con un bebé y a la derecha los niños observan al hombre que hace acrobacias con un cono encendido sobre su lengua. Mientras ocurre esto habla uno de los habitantes del sector: “La policía va de cambuche en cambuche y aquí vienen y matan, se llama muerte a indigentes y a desechables”.

Luego aparecen Lucía Vargas y Diana Avella con su grupo “Por Razones de Estado”<sup>117</sup>, cantando. La letra plantea una crítica al Estado y hace un llamado a la lucha social: “las migajas es lo único que poseemos / lo único que poseemos es la fortaleza de nuestros héroes muertos, [...] / ¿cuál libre comercio, cuál progreso? / Si las máquinas activas requieren de esclavos en silencio. / Si no se vende el alma entonces se vende el cuerpo”. Mientras ellas cantan, llega la policía y algunos espectadores se van:

---

<sup>117</sup> En una entrevista publicada en Internet, estas artistas son descritas del siguiente modo: “Por Razones de Estado lo integran Diana Avella y Lucia Vargas [...] desde marzo del 2004 decidieron unirse para manifestar con el canto su percepción del país y del mundo [...] Ellas reivindican este género en su sentido inicial, de compromiso con sectores excluidos, pues como se sabe actualmente este género se ha vanalizado [sic.] con el reggaetón [...] estas mujeres simbolizan el pensamiento social juvenil, brindando lecciones del lugar que también le corresponde a la mujer para que nuestro camino se haga a dos pies” Valbuena, C. (25 de mayo de 2006).



Diana Avella y Lucía Vargas gritan: “La resistencia es cultural, tranquilos, no se los van a llevar”. Las artistas invitan al público: “Entonces ¿cómo fue?, que vengan que todos unidos podemos”. Los espectadores abuchean a la policía. Luego uno de los organizadores dice: “Este es un mundo en el cual todos los gobiernos y todos los políticos vienen a robar y no se preocupan por los niños de acá”. Así, con mayor fuerza, una de las artistas clama: “Diana Avella y Por Razones de Estado”. La secuencia del video termina con una reflexión hecha por uno de los habitantes del Bronx: “Dios dijo amaos los unos a los otros, ¿no fue eso lo que Dios dijo?” e inmediatamente aparece una escena con una tanqueta antimotines e imágenes de protesta en las Universidades Nacional (sede Bogotá) y Distrital.

Esta secuencia de imágenes del concierto en el Bronx, así como la entrevista a Cejaz Negraz en la que él describe el evento, apunta hacia el modo como un espectáculo puede convertirse en una herramienta de movilización *hoppers*: representación de la calle, revolución cultural, resignificación de las ollas, todo ello en un proceso que conecta este tipo de eventos con los medios de comunicación alternativos. Estos eventos, estos “rap-tos”, se encuentran en el centro de las estrategias de movilización *Hoppers*: tomarse una calle, hablar desde ella, confrontar a otros actores sociales (autoridades, entidades públicas, patrocinadores), acercar

el micrófono a sus pobladores, cuestionar el modo como esas calles son entendidas, tratadas y administradas, en fin, rap-tar, capturar por un momento un escenario urbano para intentar reinventarlo, de modo que su lucha se mueve en el territorio del sentido, de lo que ellos han llamado como “revolución mental”.

Debe destacarse el hecho de que los hoppers van y vienen a través de las tarimas, entre las entidades públicas y privadas (que hacen parte del universo normalizado) y la calle: los conciertos ponen en contacto a patrocinadores, entidades públicas, medios de comunicación y al público, con una música que expresa los desenfrenos, las críticas, propuestas y las reflexiones urbanas. Ahora bien, este ir y venir se encuentra tensionado tanto por las lógicas de las industrias culturales y las políticas de promoción cultural, como por las disputas internas en torno al papel de las drogas, de las mujeres y de la fama. Todas estas tensiones son tratadas por los propios artistas en sus encuentros y en sus obras, haciendo parte de la reflexión sobre su entorno.

Las siguientes páginas abordan el proceso que ha llevado a los jóvenes calle a expresarse a través del hip hop y por tanto, a usar los espectáculos como herramienta de movilización. Este proceso permite observar los procesos y espacios que acercaron a estos jóvenes a las tarimas, así como a activistas sociales y entidades gubernamentales durante un período de la historia bogotana marcada por la violencia: bombas, muerte a periodistas, candidatos presidenciales, pero también, exacerbación de las prácticas de exterminio, esto es, de asesinato de jóvenes, homosexuales, líderes sociales, entre otros.

## b. El hip hop en las tablas

Aquí vale la pena retomar la obra “Ópera Rap”, para ejemplificar las propuestas que han accedido a los espacios de las artes escénicas en la ciudad. En 1989 surge en Las Cruces el grupo New Rapers Breakers que luego se dividirá en “Gotas de Rap” y “La Etnia”, las agrupaciones de mayor impacto de los años 1990, pues fueron los primeros en grabar y en viajar fuera del país presentando sus montajes. Mathiz, integrante del primer grupo, vivió en un contexto de exclusión y violencia. Al igual que muchos de ellos empleó el hip hop como un lenguaje para hacerse escuchar y como opción para subsistir. La directora del Teatro La Candelaria, Patricia Ariza, le propuso a “Gotas” hacer teatro y terminaron produciendo una obra que recorrió Europa y Estados Unidos. Se cita un fragmento de una entrevista que concedió Javi, líder del grupo, a Germán Castro Caicedo:

“A mí me gustaría hacer un video con ustedes, dijo ella. Yo había escrito la historia de unos muchachos a los que les matan un amigo en esta violencia. A nosotros nos mataron a Efrén, un man del grupo [...] pensamos hacer la historia de la vida real, de una niña en Ciudad Bolívar, que mataron en un enfrentamiento entre la guerrilla y el ejército [...] cuando estábamos montándola llegó un periodista holandés [...] lo cierto es que el periodista nos llamó desde Ámsterdam: ¿Saben qué?, locos, hay un festival de jóvenes y están invitados con todo pago...Y nosotros: va para esa. De una” (Entrevista a Javi, por Germán Castro Caicedo, citada por Pérez, 2011. p. 134)

Entonces, la construcción de Ópera Rap en conjunto con el Teatro La Candelaria, permitió que Gotas viajara por Europa y ampliara su perspectiva sobre su propio arte. Su primer destino, Holanda. Esta obra es un ejemplo de como el hip hop bogotano ha logrado reconocimiento sin usar el sexo, el amor, o la violencia<sup>118</sup> como “gancho comercial”. Aquí entra en juego una dinámica compleja de gestión cultural que articula a empresarios, productores, manager, espectáculos, circuitos de comercialización, entre otros.

---

<sup>118</sup> El montaje involucra escenas de muerte, pero no se usan con el propósito de entretener al público a la manera de las producciones cinematográficas policíacas o de aventura. Como se ha mencionado, el hip hop apela a esta como un recurso para reconstruir lo que ocurre en la calle.





Imagen obtenida de INTERMUNDOS – (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011)

Ópera Rap puede entenderse como una articulación compleja entre el espectáculo y la denuncia. En efecto, El Tiempo tituló el 11 de abril de 1998: “Ópera RAP y muerte en escena” en una nota que hace una reseña de la obra: “La muerte pasa silenciosamente por una de las calles del barrio Las Cruces como buscando una víctima”. A quien busca es a Andrés un joven que fue asesinado en el Valle del Cauca y a quien sus amigos traen de nuevo para llevarlo de rumba. La muerte está cerca, “un grupo de jóvenes la sienten pasar, pero no les molesta porque ya están acostumbrados a su presencia y a vivir con ella encima como parte de la realidad que a diario viven en esta parte de la ciudad”<sup>119</sup>. Para el momento de la reseña en el periódico, el grupo había realizado tres giras por Europa y de acuerdo con

<sup>119</sup> Las citas que siguen en el presente párrafo y en el que continúa, son tomadas de esta nota periodística. Ópera Rap y Muerte en Escena. (11 de abril de 1998).

Patricia Ariza, “el éxito del montaje radica en el hecho de que trae mucha energía en escena y además es una verdadera crítica social a lo que viven nuestros jóvenes”.

Para los artistas la obra muestra cómo se mezclan en las calles el amor, la amistad, la música y la violencia. Para Javi: “Es chévere que la obra guste, pero en el fondo lo que pasa es que uno se pilla que el país está pailas”. En este mismo sentido, la nota menciona que “el encanto se acaba cuando llegan otra vez a Colombia. El problema es que uno llega aquí y se queda encarcelado en el barrio, en la misma pobreza de siempre. Porque aquí esto a nadie le importa. En cambio en Europa presentamos la obra hasta en cárceles y reformatorios” (comentario de Kontent, integrante del grupo). Como se acaba de leer, el modo como se pone en escena el discurso hoppers se encuentra articulado a la cuestión del reconocimiento:

Entrevistador: tú hablabas que en Estados Unidos se ha vuelto comercial el hip hop ¿Tú crees que aquí en Bogotá sucede algo parecido?

Toño: claro. Está el hecho de que los pelados de la zona participaron en una novela que se llamó “Por qué diablos?” [...] Esa fue una de las cosas que trató de incluir a los jóvenes en la comunicación masiva, pero también [sirvió para tratar] de sacarlos del bajo mundo, para darle una estética más pulida. Eso lo hace Patricia Ariza con “Ópera Rap” (Toño, comunicación personal, 2 de agosto de 2011)

Toño señala dos caras de la puesta en escena de los hoppers: su inclusión en las lógicas de las industrias culturales y el encuentro con una “estética más pulida”. Ópera Rap puso en escena a jóvenes-calle con una obra que alcanzó reconocimiento nacional e internacional, tanto por su mensaje como por la calidad artística, pues: “sorprende por la calidad interpretativa de todo el elenco y por haber logrado darle mucha altura a un acontecimiento que fácilmente hubiera podido caer en lo superficial y panfletario”<sup>120</sup>. Este “espectáculo” evidenció la posibilidad de generar ingresos a los hoppers, de “salir de la calle con la mente”, esto es, de superar la violencia y la pobreza con el ingenio y la creatividad.

Al reconocimiento se superpone el tema de los ingresos de los jóvenes-calle, quienes se enfrentan a la precariedad y la violencia de la calle con música, baile y grafiti. Pero la cuestión

---

<sup>120</sup> Tomado de la nota periodística: Lloreda, D. (13 de agosto de 1995).



pasa por el modo como los estereotipos del hip hop que promueven las industrias culturales afecta a los jóvenes-calle. En efecto, Poeta entiende que un joven se “vuelve” hoppers “cuando entiendes que esto es supervivencia, que esto no es el Blin Blin de los gringos”, en otras palabras, cuando toma distancia de tales estereotipos, pues el hip hop “no es el Proyect, donde todos tenemos que andar como en una película americana [...] que no somos negros del bloque neoyorkino, que rompemos el paradigma de que somos EMN; cuando nos quitamos todo el Blinblineo que nos montan los medios” (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013).

El hip hop se constituye en una llave de entrada de diversas entidades y organizaciones públicas, privadas y comunitarias a las dinámicas de calle, en una herramienta para intentar el desarrollo de otras lógicas de hacer y vivir en Bogotá. Es decir, el hip hop alimenta el deseo de expresarse, de hacerse real en un mundo amenazante. Ahora bien, en el contexto de pobreza y exclusión que se ha constatado para Bogotá, este hablar, este hacerse oír, no sólo expresa un interés por hacerse parte de la ciudad tal y como ella es, sino que propone un modo distinto de construcción urbana, una forma distinta de hacerla y de hacerse a través de ella. Arte-negocio, arte-política-sobrevivencia, se constituyen en series a partir de las cuales se construye ciudad. Las siguientes páginas abordan estas series de cara a la cuestión del modo como los hoppers usan los espectáculos en su dinámica de movilización.

### **c. El rebusque: entre la economía formal y la informal**

Como se verá más adelante, el hip hop se encuentra atravesado por una doble tensión: entre arte y dinero, de un lado, dinero y política, del otro. Es posible ganarse la vida con el arte, pero este es el camino de la farándula en el que la música responde a la demanda del público, a la moda. De otra parte, el arte se constituye en una herramienta política de movilización social, en el que se ofrece al público un producto que pretende promover una “revolución mental”, pero que, de todas formas, será comercializado (en CD, en presentaciones, en rumbas, en proyectos, en talleres):

Poeta: la fuerza del hip hop está en poder gestionar, buscar cómo rendir esos aerosoles a lo que dé para hacer grafiti; moverse en los buses, porque aquí mucho rapero vive de los buses; cultivar cultura alternativa a través de métodos alternativos como lo es

Fast Style<sup>121</sup>; cultivando diferentes géneros culturales, generando una cultura frente a la imagen personal como están haciendo las peluquerías de hip hop (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2011).

La calle es un escenario de rebusque que se convierte en una vitrina en la que interactúan vendedores y compradores. Su mercado, su público, se encuentra en el transporte público donde suben para ofrecer sus creaciones. Pero estas expresiones no sólo apuntan hacia la simple comercialización, sino que intentan enriquecer el paisaje urbano desde el arte: el rap y el grafiti pretenden embellecer la vida cotidiana. “Mi propósito en el hip hop es mostrar este modo de vida, lograr vivir de esto y que mucha gente viva a partir del hip hop [...] Cuando pinto en la calle mucha gente lo acepta, hay un cambio en la cotidianidad. Son pocos los que no gustan de este arte” (Franco<sup>122</sup>, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011). Así que la venta de los productos implica una dimensión simbólica en la que compradores y vendedores, negocian/construyen un sentido de ciudad.

Ahora bien, grafiteros y raperos van y vienen entre la economía informal (incluso ilegal) y los proyectos formales. El concierto en El Bronx también expresa esta dinámica: Fondo Blanco-Crak Family (grupo organizador del evento), así como Diana Avella y Lucía Vargas, cuentan con producciones musicales, video clips, presentaciones, y se mueven en el mercado formal de la música en la ciudad, pero también se presentan en las calles para compartir con el público y confrontar a la policía. Che Guerrero además de desarrollar proyectos de formación, producir y vender su música, se sube al transporte público, mientras que Cloe<sup>123</sup> y Franco han logrado cierta notoriedad con el grafiti participando en eventos en los que reciben un pago por su arte al tiempo que continúan grafiteando en la ciudad. De hecho,

---

<sup>121</sup> Estilo rápido. Una práctica de los grafiteros en el que se hacen trazos a prisa. Se trata generalmente de TAG o firmas de los artistas callejeros que se realizan evitando la policía.

<sup>122</sup> Franco es grafitero. Se inició en el hip hop en Soacha con el rap y contribuyó a la consolidación de varios colectivos. Desde el 2001 se dedica al grafiti y ha logrado presentarse en eventos urbanos, financiados por instituciones públicas y privadas. Ha trabajado en la realización de murales, también ha trabajado en el diseño de publicidad. Hoy vive en la localidad de Engativá.

<sup>123</sup> Grafitera que se inició en Soacha y se convirtió en activista de varios colectivos hip hop. Trabaja en el desarrollo de murales y en proyectos de formación artística. Ha sido arrestada por hacer grafitis en las calles sin los debidos permisos. Luego de vender su arte, retorna a su actividad transgresora del grafiti ilegal (Cloe, comunicación personal, 28 de octubre de 2011).

Franco vende camisetas hoppers con imágenes de su trabajo (en la fotografía que sigue, a la derecha se encuentra un frijol que es su marca y que imprime en la ropa que vende).



Grafiti realizado por Franco –a la derecha- y un grafitero peruano –PARE-. Fotografía tomada en el barrio Las Quintas el 27 de noviembre de 2011

Franco: He ganado en mi vida cosas súper bonitas como vivir de lo que me gusta, o sea, vivir de la pintura. Para mí eso es una ganancia, es una ganancia estar todos los días pintando y recibir alguna contribución y poder vivir de esto y poder enseñarlo. De esa manera yo vivo feliz y por eso estoy agradecido por lo que el hip hop me ha entregado a mí (Franco, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011).

Vale decir que una vez los grafiteros son reconocidos en su círculo artístico logran constituirse en una “marca”: los artistas firman sus obras y en ocasiones los conocedores identifican sus estilos e incluso reconocen su trayectoria. Algunas empresas los contratan para que realicen murales en sus instalaciones y varias obras de grafiteros son recogidas en publicaciones como “Callejeras” (Osorio, 2009) o “Soñando se Resiste” (Grupo Liebre Lunar, 2010). Esta firma se convierte en una suerte de activo, en parte del patrimonio con el que cuenta un grafitero para ganarse la vida (como en el caso de Franco y Cloe). Franco narra que algunos de estos artistas al rayar sitios icónicos (instituciones oficiales, etc.) deben “camuflarse”. Según él, los artistas se retan para incursionar en diversos espacios poco accesibles y emblemáticos (iglesias, Transmilenio, instituciones públicas, etc.) para “bombardearlos”: se trata de “conquistar” clandestinamente a la ciudad. Entonces, los

grafiteros combinan el desarrollo de eventos (incluyendo los bombardeos), la venta de sus obras y la actividad clandestina. Todas estas acciones se encuentran atravesadas por la construcción de propuestas de movilización cultural, como jornadas de expresión (bombardeos) en los que una zona es “tomada” por los grafiteros, en shows con MC y b-boys, concursos:

Cano Delix<sup>124</sup>: Nosotros acá en la localidad hemos organizado eventos como: “Arte a la lata” en el barrio San Francisco y “Urbe en obra”. Organizamos ese evento desde el 2009 en el Centro Comercial Gran Estación, un evento de grafiteros pero con un enfoque al hip hop: con tarima, DJ, MCs, todo lo que tiene que ver con el movimiento. Acá en la localidad [Ciudad Bolívar] organizamos un evento que se llama “Grafiti enfocado a la ciudadanía” que es un muro que se encuentra sobre la avenida Boyacá, un muro de más de trescientos metros de largo que es para que los artistas de las diferentes localidades de la ciudad se puedan venir a expresar (Cano Delix, comunicación personal, 2 de octubre de 2011).

“Sonido BTA” fue un programa de televisión que se transmitió por Canal Capital hasta finalizar el año 2015. Éste fue producido por hip hoppers de la ciudad y desarrolló un capítulo con el tema “Productividad artística informal”<sup>125</sup>. El video presenta a raperos (MC) que suben al transporte público para vender su arte. La cortina que inicia el programa dice: “Hip hop, BTA: el espíritu callejero construyendo la ciudad. Hip hop BTA: vinilos, aerosoles, micrófonos y kónker [...] los latidos de la ciudad, nunca paramos de luchar [...] revolución con arte es Ciudad Capital”.

El presentador invitado para este programa es Ricardo Pacheco (de Crak Family) y dice: “La voz de la calle en los “Raperos de Seis Ruedas”. Experiencias, historias por quinientos pesos, por la puerta de atrás, por la puerta de adelante, en la guerra del centavo”. Los invitados claves del programa son precisamente los Raperos de Seis Ruedas - RU6R. Según se cuenta en el programa, esta organización va a lanzar su primera producción musical, tiene casi una

---

<sup>124</sup> Grafitero, Director de la Escuela del Lado Sur, dirigió la escuela “Elemental” una de las primeras en Ciudad Bolívar. Hizo parte del Tour Grafiti por Colombia de 2011.

<sup>125</sup> SonidoBTA. (11 de mayo de 2013). Las imágenes que siguen son tomadas de este video.

década y se define como “esencia del hip hop en las busetas”. Durante el programa que se viene citando “Gigant Rast” saluda al público del bus al que se ha subido:

“Buenas tardes. Bueno mi gente, ¿cómo están?, ¿cómo me les va?, ¿bien o muy bien? Excelente. Les vamos a regalar una melodía de *Raperos de Seis Ruedas*, un poco de nuestras vidas, un poco del *gueto*, un poco de consciencia y esto dice así [coloca la música en el parlante que lleva consigo y canta improvisando]:

Libera tu mente y tu consciencia

libera tu alma.

Mira todo lo que se dice

aquí vine a cantar con Canal Capital [...]

moviendo las consciencias, esta es la realidad

todo aquello que tenemos les venimos a hablar” (SonidoBTA. (11 de mayo de 2013).

Inmediatamente canta otro MC del grupo, Zombie: “A mover las inteligencias / a toda mi gente / ejerciendo este acto de presencia. / Dios nos da esta elocuencia / oye mi hermano / ya no andamos en la demencia. / Las cosas nuevas / viejas son / gracias a quién / al rey de reyes / nuestro creador”. Luego de estas escenas el video presenta a “Zombie” en una entrevista: “Yo empecé en el rap desde hace muchísimos años, yo tenía diez años [...] pero entonces la persona que me impulsó a que saliera a los buses a trabajar, fue HAMPÁ, Rafael. Con solo medio año de estar en los buses, aprendí a rapear, a hacer sonidos con la boca” [hace big box, como se observa en la siguiente imagen]



Zombie cuenta que para el año de 2005 estuvo en la cárcel Modelo, privado de la libertad por primera vez como mayor de edad: “me di cuenta que mi vida estaba siendo destruida, de que yo mismo era el que la estaba destruyendo y empecé a componer canciones para la gente sola. Me di cuenta que hacer música, hacer rap me daba ganas de vivir”. Menciona que hacia el año 2012 escucha a los Raperos en Seis Ruedas y se reencuentra con HAMP<sup>126</sup>, el líder de RU6R y decide integrarse al grupo “porque yo he sido muy antiguo en el rap, pero no he hecho con el rap nada, pero yo sé que esta va a ser mi oportunidad”. Mientras dice esto aparece una imagen de Zombie grabando en un estudio:



---

<sup>126</sup> Su infancia la vivió en Cali y se inició en el hip hop a mediados de los años 1990.

“Y ahí sacamos algo con los raperos de seis ruedas, desde nuestro corazón para la gente de Bogotá”. Así que RU6R incursiona en el mercado formal de la música enfrentando la precariedad de las estrategias de comercialización con las que cuenta el hip hop: los productores, son también mánager, secretarios, mensajeros, etc.<sup>127</sup>, en otras palabras, no existe una organización que les permita generar un mercado (un público) organizado de hip hop. Las tiendas de ropa, los buses, las ferias en los eventos (Hip Hop al Parque, o diversos festivales locales), se constituyen en los espacios de divulgación de la producción local. Así por ejemplo, “Todo Copas”, uno de los grupos más escuchados del momento<sup>128</sup>, cuenta con una producción muy interesante (video clips de alta calidad, etc.) y ha organizado un almacén de ropa hip hoppers en el centro comercial “Plaza España”<sup>129</sup>. El reconocimiento que tienen como artistas contribuye a la popularización de su almacén, de hecho, allí se venden camisetas o chaquetas grafiteadas por uno de los integrantes del grupo<sup>130</sup>, quien tiene fotografías de sus grafitis en la tienda para que los interesados escojan la obra de su interés. Entonces la ropa, la música y el estilo hip hop van abriendo una suerte de mercado popular, o mejor aún, “under grown”, en el que enfrentan el reto de resolver la tensión entre arte, dinero y política.

De acuerdo con HAMP A<sup>131</sup> los Raperos Urbanos de Seis Ruedas han realizado conciertos en el Parque Tercer Milenio y jornadas de chocolate para niños de la calle. El grupo cuenta con ochenta y seis integrantes. Entonces “soy calle, soy supervivencia a través del estilo”, encuentra en estos procesos de economía informal y en los “saltos” al mercado legal un punto de anclaje con la movilización y el reconocimiento de la actividad juvenil. Así, las tensiones del hip hop que emergen con el uso de drogas (que se aborda más adelante), la pequeña delincuencia, el esfuerzo por “rescatar” a jóvenes de las calles y la búsqueda de espacios de expresión, se encuentra problematizada también por la necesidad de generar ingresos en condiciones de exclusión:

---

<sup>127</sup> Las entrevistas con Mathiz, LITOS, CAP y otras organizaciones y productores, plantean este tema.

<sup>128</sup> Al decir de algunos entrevistados como Poeta y Che Guerrero

<sup>129</sup> Este centro comercial se construyó como una solución para los vendedores de ropa de segunda de la Plaza España (que se encuentra cerca a El Bronx y a la Plaza del Voto Nacional).

<sup>130</sup> Esta historia se puede ver en Programa: SonidoBTA. (23 de junio de 2014).

<sup>131</sup> Se puede el siguiente vídeo para ilustrar esta narración: Okey Caliz. (7 de marzo de 2013).

“Hoy en día es complicado para todos conseguir un empleo, sin importar la música que escuchen, ya sea por la falta de oportunidades, o por no tener una “palanca” o simplemente por no cumplir con un perfil.

“Pero para la familia del hip hop esto no ha sido impedimento, las ganas de salir adelante y el amor al arte, han convertido el transporte público en un escenario sobre ruedas, y a su vez una opción de trabajo”<sup>132</sup>

Así que uno de los ejes alrededor del cual gira el desarrollo de hip hop en Bogotá es precisamente el de la gestión: supervivencia en los buses, producción musical y construcción de un público. Los pequeños espectáculos a los que aluden Franco, Cloe, Cano Delix (con el grafiti), o HAMPÁ, Zombie, Che Guerrero y otros (con el rap), transforman el paisaje urbano (sonoro o visual), introduciendo rimas y pintas como un esfuerzo de los hoppers por apropiarse de la ciudad por construirse como guerreros de las rimas y del aerosol. Entonces, la construcción de un público como elemento clave en la lenta construcción de una identidad hoppers, no se desarrolla sólo en los conciertos y eventos televisados, sino que pasa por la lucha cotidiana por vivir de su arte y lograr reconocimiento.

Ahora bien, entre la calle y los eventos no sólo han mediado organizaciones populares y entidades públicas (como se ha planeado ya) sino que han participado emisoras y programas de televisión, espacios que han permitido a los grupos presentar sus producciones y explicar su quehacer. Como se podrá ver, estos espacios mediáticos bogotanos han tomado distancia de los medios globales (como MTV) que contribuyen a difundir los estereotipos del hip hop.

#### **d. Reino clandestino: súbditos de la vida**

El programa radial “El Reino Clandestino” de la Radiodifusora Nacional se constituyó en un escenario clave para la divulgación del hip hop en Bogotá. Hizo parte de los relatos de la mayoría de los entrevistados como BISON, Poeta, Che Guerrero, Mathiz, LITOS, Omar Bam Bam, entre otros: “llevé mis primeras producciones a Reino Clandestino, porque allá siempre llevabas tu música y te la rodaban” (Juan Habitual, comunicación personal, 2 de octubre de 2011). La audiencia se “conectaba” los viernes y sábados a las seis de la tarde con Caoba

---

<sup>132</sup> Raperos Urbanos de 6 Ruedas. (18 de febrero de 2014).



Nikel (conductor del programa), con los invitados que presentaban su música, con la selección de temas que la emisora programaba, todo esto en un esfuerzo por acercar a los oyentes a lo mejor del rap. De acuerdo con el artículo “La Radioteca” el surgimiento de “99.1-Frecuencia Joven”, el 6 de enero de 1995, “ejemplifica el cambio que tuvo la concepción de Colombia como nación, desde ese momento abiertamente multicultural. La respuesta de los medios oficiales fue crear una frecuencia específica para uno de los grupos de la población más difíciles de clasificar y definir: la juventud”<sup>133</sup>. Según esta fuente, la tarea de atender la diversidad colombiana se complejizó durante los años 1990. “Era la década del futuro, según lo anunciaba César Gaviria en su eslogan de campaña presidencial”. Se trató de una “una década llena de novedades en la que la capital colombiana atendió las orientaciones zanahorias de Antanas Mockus, y el establecimiento de dos importantes festivales en 1995: Rock y Jazz al Parque”. Estos Festivales no eran ni “alta cultura”, ni “folclor” y colocaban sobre el tapete el desarrollo de una nueva identidad. “Rock al Parque” se transmitió en vivo por la emisora, lo que le permitió acercarse a un nuevo público. El surgimiento de la “Frecuencia Joven” atendió uno de los retos que la radiodifusora venía enfrentando para la época: ampliar su audiencia. Sin embargo, la debilidad presupuestal es uno de los problemas que ha permanecido desde su creación en los años 1950: “En los Boletines de 1998 y 1999 son varias las quejas por escrito de Athala Morris, directora de la Radiodifusora Nacional hasta 2001”. Para entonces, se requería de nuevos equipos que permitieran ampliar su señal a otras ciudades en respuesta a la aceptación de su programación.

En efecto, “la frecuencia joven de la Radiodifusora Nacional de Colombia entró al aire, para que los jóvenes bogotanos tengan una nueva forma de ver su música sin distinciones de géneros, y además rodeada de un fuerte contenido cultural”<sup>134</sup>. Entonces la emisora se esforzó por atraer a un público más amplio rompiendo con el formato de las emisoras estatales que se concentraban en la llamada música clásica y/o folclórica, de modo que contó con programas dedicados al rock, al blues, al reggae, entre otros, desarrollándose como un espacio de diversidad: “Esta es la única emisora juvenil que visita no solo la estrella de rock

---

<sup>133</sup> La “Radioteca”. (5 de diciembre de 2015).

<sup>134</sup> ARIAS, J. (7 de diciembre de 1997).

sino también la emboladora poetisa, el rockero de garaje, la striptisera, el rapero del sur, el literato de barrio y el historiador” (Arias, 7 de diciembre de 1997). La idea es que cada canción y cada artista que se presentara respondiera a razones lógicas y teóricas, “de manera tal que el oyente recibe lo mejor, independientemente de que sea éxito en ventas o no”. La emisora contaba entonces con una importante independencia: sonaba lo que los productores consideraban como “bueno”, no lo que marcaba el mercado. Según Silvia Motta, directora de la emisora para 1997: “La diferencia fundamental con otras emisoras es que creamos un canal para que los jóvenes talentos traigan sus trabajos y tengan un espacio de difusión en programas como Cuatro Canales o El Reino Clandestino” (citada por Arias, 7 de diciembre de 1997. S. P.). Estos programas permitieron la circulación de propuestas que otras emisoras no querían o no podían transmitir, de obras que no se ubicaban en la esfera de la moda o de las políticas empresariales correspondientes: “La libertad es otra de las ventajas que destaca, porque siendo una emisora del Estado puede manejar la música con el criterio crítico de los programadores y sin compromisos comerciales con anunciantes o casas disqueras” (Motta, citada por Arias, 1997. S. P.)

De acuerdo con Arias (1997) para el año de su nota periodística se habían presentado en “El Reino Clandestino” cerca de 200 bandas, un número importante de grupos: el espacio radial conectaba a los oyentes, construía un público que al encontrarse en las fiestas y eventos comentaba lo que ocurría en la radio. Los grupos se esforzaban por acercarse a Caoba Nickel y acceder al Reino Clandestino: “Nuestro éxito radica en el trato con el oyente, porque siempre tenemos en cuenta sus sugerencias y preferencias y además somos el único espacio que le abrió sus puertas a los grupos de rap”. Según esa nota, de esa manera “fueron creciendo los súbditos del reino del rap hasta sobrepasar las fronteras de Bogotá y de Colombia” (Caoba Nickel citado por Arias, 7 de diciembre de 1997. S.P.)

El periódico hopper “Documento Cero”<sup>135</sup> en su primera edición de junio de 2001, dedicó sus páginas centrales a dos entrevistas para los realizadores de programas radiales: “Reino Clandestino” (dirigido por Caoba Nickel) y “6 Elementos” (orientado por Zkirla). “Doble J” presenta estas entrevistas mencionando: “Los viernes y sábados en la tarde, cuando estamos listos para salir de rumba y queremos escuchar algo de música nueva y saber dónde es la

---

<sup>135</sup> El periódico fue producido por la Fundación Ayara. La reportería la desarrolló Jorge Iván.

fiesta ¿en qué pensamos?... En Reino Clandestino y Sexto Elemento naturalmente”. El autor de las entrevistas define estos dos espacios como los más importantes “conectores del Hip-Hop en Bogotá actualmente”. Las preguntas giraron en torno al modo como “manejan” la programación y al papel de la emisora en la cultura Hoppers. “Zkirla” define su programa del siguiente modo: “Llevándole un mensaje a la gente de que la música es por lo que nosotros tenemos que vivir [...] porque el RAP no es una moda”. En el programa “se anuncia lo que la gente quiere escuchar, porque no se debe anunciar a cualquiera que solo quiera ganar plata con los raperos”. El programa, en su opinión, cuenta con un enfoque educativo, en este sentido menciona que el estereotipo del hip hop como antisocial y destructivo se debe a la producción americana y que “uno hace lo que más puede para el bien del Hip-Hop”. Por esta razón, se esfuerza por mostrar la poesía de las calles. Al finalizar la entrevista, a petición de “Doble J”, “Zkirla” ofrece un “consejo” para los nuevos grupos:

No se dejen de los que quieren hacer del RAP una ramerización [convertir al hip hop en una ramera], que lo quieren manejar. Nosotros mismos tenemos que consumir nuestros propios medios, ropa, música, etc. Entre nosotros mismos los colombianos hagamos una economía del Hip-Hop e independicémonos [...] que a la gente no se les olvide que Sexto Elemento es el poder y la verdad enmarcados en la cultura (Entrevista a Zkirla, junio de 2001).

“Zkirla” plantea un problema similar al de la Radiodifusora: la construcción de un público. Para ésta última el problema es cómo llegar a nuevas audiencias, mientras que para el primero se trata de promover una “economía hip hop” que recoja las dinámicas de ésta cultura. En ambos casos la cuestión de la libertad se encuentra en el centro de las preocupaciones: libertad para expresarse, libertad para transmitir. Esa libertad se encuentra amenazada por los patrocinadores que terminan “prostituyendo” al rap.

Caoba Nickel agrega otros elementos respecto al papel de la emisora en la dinámica hoppers. Frente a la pregunta por el tipo de responsabilidad que asume el programa radial el conductor de “El Reino Clandestino” plantea que se requiere de objetividad y realismo, porque dicho compromiso es “muchísimo”, en este sentido dice: “lo más peligroso es que la música Hip-Hop es bastante agresiva y puede ser generadora de violencia [...] lo más tenaz es que hay muchísimos menores de edad escuchando el programa y muchísima gente a la que uno debe

guiar” (Entrevista a Caoba Níquel, junio de 2001). Caoba Nickel anota en esta entrevista que el programa ha contribuido a que el rap crezca. “Hace dos años arrancamos con una campaña muy agresiva, que fue dejar un poco las envidias [...] Esa es mi filosofía, la he logrado en muchos jóvenes y eso me tiene contento”. Ante la cuestión de si el programa ha cumplido una labor “culturizadora”, el entrevistado comenta: “Es muy jodido para uno meterle a la gente en la cabeza que el Hip-Hop no es fumar baretta<sup>136</sup>, no es dárselas de ñero, de atracador y de choro<sup>137</sup>”. De acuerdo con él, el programa llega “a mucha gente que tiene un estilo de vida muy pesado”, esto es, que se vincula al robo y al consumo de sustancias psicoactivas, de modo que su labor cultural es difícil, con todo, en su opinión el programa ha logrado transformar el “estereotipo norteamericano” del rapero.

El problema del público, en palabras de Caoba Nickel, se desplaza: no se trata sólo de lograr una economía propia o de acceder al mercado disquero sin perder la identidad, el problema es reflexionar sobre el vínculo del hip hop con lo que él denominó como “estilos de vida pesados”. El entrevistado alude al sentido de los espacios de visibilización del *Gueto*: ¿el hip hop anima a sus practicantes a adentrarse a la vida “pesada”, o, por el contrario sólo expresa lo que ocurre en las calles para abrir la posibilidad de otra manera de vivir? A esta discusión se volverá más adelante. Por ahora vale la pena detenerse en la descripción que hace Caoba Nickel de su ambiente de trabajo:

Eso era una bacanería completa y [tenía un letrero que] decía: ‘prohibido el ingreso de bebidas alcohólicas y el consumo’. Nosotros nos tomábamos unos aguardienticos ahí, era una bacanería [...] Pero obviamente, no llegábamos borrachos, nosotros respetábamos muchísimo nuestra cabina [...] Llegar a saludar al “Peluca” Fonseca, o a “Barinas”, o a la gente que estaba operando la consola [...] y organizar la música y sentarse frente al micrófono y arrancar, era espectacular [...] era meterse en otro mundo<sup>138</sup>.

Se trataba de un ambiente festivo que abrió las puertas para que DJ y MC se dieran a conocer y proyectaran sus carreras. Así por ejemplo, DJ CAS comenta que “resulté haciendo pasantías

---

<sup>136</sup> La expresión “baretta” se refiere a la marihuana

<sup>137</sup> La expresión “choro” se refiere al ladrón

<sup>138</sup> Radiónica. (26 de octubre de 2004).

en 99.1 [...] y ayudé en la producción de Reino Clandestino atendiendo llamadas y hacía programas”<sup>139</sup>. Esta participación en la emisora le permitió que compartiera escenario con DJ Tony Touch, lo que se convirtió en su primera presentación profesional. Hoy DJ CAS cuenta con un programa de radio en 98.5 (UN Radio) en el que promueve grupos y entrevista artistas hip hoppers. Otro ejemplo se refiere a “Tostao”, integrante de “Chocquibtown”, quien narra varias anécdotas en una entrevista para la revista “Shock” de octubre de 2010. Cuenta que él escuchaba Reino Clandestino, donde oía historias crudas que no compartía, pero que le interesaban porque reflejaban la existencia de un movimiento:

Un día un amigo, por hacerme una pega, me dijo que estaban buscando un man para que rapeara en un grupo y que si quería tenía que ir a hacer el casting a Inravisión [...] Llegué. Y esperé y esperé, esperé y esperé. De repente, apareció un man grande, que me saludó con una voz ronca. Cuando lo vi entrar, le dije: “Hey, brother!, a mí me dijeron que estuviera aquí para una audición de un grupo de rap”. El tipo me contestó: “Vea, se equivocó de sitio, aquí se graba Reino Clandestino, esta es la 99.1”<sup>140</sup>

Los amigos de “Tostao” intentan hacer una broma y lo envían a la emisora. Él se encuentra con el conductor de Reino Clandestino quien le ofrece una oportunidad en su propio grupo (Carbono), de modo que las “cosas salen al revés”:

Cuando le abrieron el micrófono, me di cuenta de que ese man era el famoso Caoba Níquel que yo escuchaba en mi radiecito. Me quedé todo el programa y cuando terminó me invitó a tomarme unas cervezas con su parche. En medio de la bebeta, el man me agarró y me dijo: “Yo tengo un grupo que se llama Carbono, acabamos de firmar con Sony Music y nos falta uno. Si quiere, el lunes vamos a hacer una audición”

---

<sup>139</sup> Las Delicias de Maiky. (S.F.).

<sup>140</sup> La entrevista se puede leer en: Chocquibtown, del Pacífico para el mundo. Entrevista a Tostao. (25 de octubre de 2010). En esta entrevista se narra la búsqueda musical que llevó a “Tostao” a experimentar en diversos géneros como el Reggae hasta vincularse a “Chocquibtown”, agrupación que ha logrado reconocimiento internacional.

En efecto, el sábado llegó “Tostao” a su casa en Kennedy y pudo “restregarle” a sus amigos la oportunidad de presentarse a una audición que a la postre le permitió estar en “Carbono” por tres años. Entonces “El Reino Clandestino” jugó un papel destacado en la constitución de un público hip hop y por tanto de su construcción identitaria, articulándose a la memoria de los jóvenes que desde mediados de los años 1990 se iniciaron en la cultura. Como se ha leído, este espacio sirvió para que circulara música, eventos y reflexiones sobre el hip hop, al punto que la radio se convirtió en una herramienta de la revolución mental hoppers.

#### e. RAP-ASALTOS

Las calles, los buses, los conciertos, los teatros, las emisoras, se convirtieron en escenarios del hip hop, en espacios para la expresión de las críticas, las experiencias, las reflexiones y los conflictos hoppers. Pero esos mismos espacios se han convertido en lugares de movilización, en lugares que los activistas han “asaltado” con el propósito de resolver problemas puntuales. Aquí vale la pena detenerse en algunas escenas de la vida de Poeta, quien había hecho parte de una pandilla en San Cristóbal cuando tenía unos 10 años:

Me puse a trabajar, me salió trabajo en una ladrillera que era el trabajo como más estable que podía tener por mi edad y para poderme descalentar un tiempo<sup>141</sup>. Ahí llegó el ICBF y nos llevó a una casa de emergencias, por negligencia y abandono, y ahí conocí al maestro de rap Jhon Smith de Todo Copas [...] montamos nuestro primer parche de RAP (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013)

En 1998 se disuelve ese primer grupo. Entonces ingresa al Club Juvenil Activos donde tuvo la oportunidad de compartir con raperos de mucha trayectoria. Años después hacia 2001, inicia un nuevo grupo que se “toma” las calles, los parques y otros escenarios locales, a través de conciertos de hip hop, invitando a que las personas salgan a las calles y desatiendan la orden de grupos paramilitares que, de acuerdo con su testimonio, regulaban la circulación de los jóvenes en algunos barrios de la localidad.

Poeta: Yo era parte de RAP-Asalto. Nos tomábamos un parque dos horas haciendo hip hop sin permiso, tomando la luz de donde hubiera, dos horas de una presentación

---

<sup>141</sup> Para entonces ya tenía algunos conflictos con pandillas rivales, de modo que procuró alejarse de su grupo y “des-calentarse”, evitar nuevas confrontaciones.

brutal y nos íbamos antes que la policía llegara [...] Empezamos a tomarnos las calles de noche, a tomarnos las calles sin mente y a hacer contra-volantes<sup>142</sup>, a invitar a la gente a la calle a salir a caminar, porque en esa época estaban volanteando horrible (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013).

De acuerdo con Poeta en ésta época “llegaron unos trescientos paramilitares desmovilizados a San Cristóbal” causando un flujo constante de familias desplazadas. “En esa época llegaba gente que todavía seguía activa en los grupos ilegales y gente desmovilizada. Entonces formaron muchas células y uno de los objetivos de esas células era precisamente nuestro grupo”. Las organizaciones paramilitares “prometían una moto y seiscientos mil pesos” a los jóvenes que se vincularan a ellas. Entonces los RAP-Asaltos y las jornadas hoppers no sólo apuntaron a generar una dinámica en las calles y parques en las noches, desobedeciendo el “toque de queda” definido por este actor armado, sino que cuestionaron las estrategias de reclutamiento que estos grupos desarrollaban.

Poeta: Por los años 2004 y 2005 era muy reconocido en la localidad y decidí dejar los RAP-Asaltos y hacer jornadas de des-reclutamiento: eventos de hip hop para hablarles a los jóvenes sobre lo que estaba pasando, mostrarles cómo los estaban engañando, mostrarles videos de testimonios de desmovilizados donde contaban las cosas tan hijueputas que les tocaba hacer (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013)

Para 2005 Poeta recibe una amenaza: tiene quince días para salir de la localidad y le advierten que no ha sido asesinado porque sus hermanos son policías y militares. Sale de la ciudad por un año. En estas campañas que desarrolla Poeta el hip hop aparece como una estrategia transgresora que confronta a la policía y a los grupos ilegales que pretenden controlar y reclutar a los jóvenes-calle. Se constituyen así en una suerte de escenarios contra-públicos en los que no sólo se participa desde la diferencia, desde la constitución de un actor social juvenil de las calles de San Cristóbal, sino que confronta la violencia urbana y retrata la debilidad de la atención institucional que los aborda. Luego de esta experiencia, Poeta trabaja como

---

<sup>142</sup> De acuerdo con su testimonio, los grupos paramilitares “volantearon” los barrios, amenazando a jóvenes y vecinos que consideraban indeseables. En esos volantes se establecían horarios para la circulación de las personas en las calles.

tallerista de la Fundación Ayara, una de las más importantes de la escena hip hop de Bogotá, allí aprende el quehacer propio de la gestión cultural: formulación de proyectos, presentación de propuestas a entidades financiadores, administración de recursos. Así que, sin abandonar su recorrido como hoppers y como joven-calle, ahora incursiona en el universo de los lenguajes institucionales y de las esferas públicas formales haciendo parte del Consejo Territorial de Planeación de San Cristóbal y proyectando su quehacer, también, en esta dirección.



## Séptimo Capítulo: Reflexiones y discusiones

Los hoppers han desarrollado un proceso de reflexión sobre su propio proceso que se expresa en sus canciones (como se ha visto atrás) así como en múltiples espacios de discusión, todo ello en la medida en la que se esfuerzan por trascender la inconsistencia de la moda. A continuación se presentarán las coordenadas de dichas reflexiones, esto es, los temas de discusión y los términos de la reflexión. Estas discusiones se enmarcan en el deseo de interrogarse sobre su propio quehacer empleando las mismas herramientas que aplican a otros actores: sarcasmo, ingenio, creatividad, discusión. No se trata sólo de cuestionar la autonomía que les permiten y/o niegan las industrias culturales o las políticas públicas, sino de preguntarse por los procesos y prácticas hoppers que contribuyen a limitarla, en una reflexión que se articula a los temas abordados como “Memoria crítica del hip hop” y que se analizaron ya.

Como se podrá ver, los espacios de encuentro, reflexión y discusión no sólo se agencian como resultado de proyectos institucionales o como actividades de unos pocos grupos, sino que se desarrollan a través de diversos medios de comunicación entre los hoppers: publicaciones, canciones, talleres, mesas de trabajo, incluso conversaciones informales se convierten en los escenarios de esta dinámica compleja de construirse como actor juvenil de Bogotá.

#### **a. La farándula y el movimiento**

En el escenario bogotano el debate está abierto: ¿las industrias culturales definen lo que se hace y se dice en el hip hop? Esta cuestión hace parte de las reflexiones planteadas por los hoppers en la ciudad. Así por ejemplo, un “meme”, una imagen publicada en el Fanpage de “Casa del Hip hop Colombiano – Arte Revolucionario”<sup>143</sup> matiza la cuestión:

---

<sup>143</sup> Casa del Hip hop Colombiano – Arte Revolucionario. (12 de mayo de 2014).



Los hoppers en América Latina no logran el éxito económico de sus colegas estadounidenses, así que la “interferencia” de las industrias culturales en Bogotá es distinta, ya que la cantidad de dinero que se mueve alrededor del hip hop es menor y por tanto el interés por definir lo que este puede decir o hacer, también lo es.

“a la mayoría de los grupos no nos interesa el reconocimiento de los medios de comunicación mientras sigamos siendo independientes, nos interesa es que los discos se vendan. El noventa por ciento de los grupos de rap son independientes, entonces los que sacan discos comercialmente terminan haciendo cualquier cosa, menos rap” (Entrevista con Freddy Páez del grupo Sofos Len, Citado por Castiblanco, 2005, pp. 261-262)

Así que la preocupación de los grupos no se refiere al logro de objetivos comerciales o al mercadeo de su trabajo, el problema se centra en su autonomía, en su libertad: “lo que me atrajo al rap fue la posibilidad de ser libre, al menos en la escritura, libre de decir las cosas como yo las pensaba” (LITOS, comunicación personal, 10 de octubre de 2011). En un sentido

similar Don Popo<sup>144</sup> plantea que: “Donde hay un barrio y una condición de miseria, ahí hay hip hop. En los lugares donde no hay nada, ni agua ni luz, hay hip hop. Es lo que da una esperanza”<sup>145</sup>. Ahora bien, esa libertad se encuentra cuestionada cuando los grupos apelan a los estereotipos estadounidenses del hip hop. El siguiente Flyer de promoción de una fiesta<sup>146</sup> se puede citar como ejemplo de esa relación compleja entre la búsqueda de ingresos y los asuntos sociales y políticos:



Imagen obtenida de INTERMUNDOS – Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011

En esta imagen una mujer aparece como objeto sexual (“las niñas entran gratis”), un tema que ha sido explotado por el rap estadounidense. Este volante evidencia una estrategia de publicidad que se dirige a un público interesado en este tipo de situaciones, apelando al

---

<sup>144</sup> MC, productor y líder de la Fundación Familia Ayara. Como ya se ha mencionado, ésta es una entidad que ha trabajado en el fortalecimiento de los grupos, la discusión del papel de la mujer en el hip hop y la solución de conflictos a través del arte. Además ha desarrollado proyectos que emplean el género como medio de educación para jóvenes en situación de riesgo. Cuenta con almacenes de ropa y con una disquera que ha proyectado a grupos como Chocquibtown.

<sup>145</sup> Transformando una ciudad a través del RAP. (28 de septiembre de 2014).

<sup>146</sup> La imagen de este Flyer se obtuvo de Intermundos, durante la entrevista a MATHIZ. No se tiene una fecha del evento.

imaginario que asocia la rumba hip hop con el acceso fácil a relaciones sexuales<sup>147</sup>. Este tema coloca sobre el tapete la discusión en torno al papel de las mujeres en el movimiento, un tema controvertido intensamente por Diana Avella y Lucía Vargas así como por el colectivo de Mujeres Hoppers impulsado por la Fundación hoppers, Ayara:

“el hip hop concebido y difundido por los medios de comunicación de manera errónea como una cultura machista, sexista y excluyente, hace que sean necesarios espacios para que se exponga a la sociedad e inclusive a los mismos hip hoppers el importante trabajo artístico, cultural y social que están realizando las mujeres seguidoras y forjadoras de este movimiento” (Diana Avella, citado por Osorio, 2009, p. 5)

De un lado, algunos hoppers explotan estereotipos sexistas con los que la industria cultural impulsa el consumo del hip hop, del otro, esta explotación es confrontada por varios sectores del género musical subrayando los temas sociales y políticos del movimiento.

Diana Avella plantea la cuestión del siguiente modo en el Video Frekuensia Kolombiana<sup>148</sup>:

“Ninguna fuerza militar puede derribar a la música porque está en el alma y en el cuerpo, y aunque se asesine al cuerpo, a lo que uno dice, eso sigue inmortalizado en las mentes de los que a uno lo escucharon. Entonces yo creo que ese es el mensaje, seguir luchando pero con armas liricales, como es la música, como es el hip hop [...] La guerra no es entre nosotros mismos, los raperos, ni contra el pueblo, la guerra es contra el gobierno autoritario, la guerra es contra los enemigos de las letras y de las rimas.

El reto teórico, social y político se relaciona con el alcance de estos esfuerzos, en últimas, con la comprensión del proceso en el que los hoppers se han embarcado, del modo como han ido creando su propia historia de cara a las restricciones y posibilidades que ha ofrecido la ciudad durante los últimos treinta años, esto es, durante la trayectoria del hip hop.

---

<sup>147</sup> Películas como las que hacen parte de la serie “Rápido y furioso” o multitud de videos hip hoppers, o temas de reggaetón (género que rechazan muchos hoppers, pero que algunos confunden con el hip hop) aluden a este imaginario.

<sup>148</sup> INTERMUNDOS (2007). Frekuensia Kolombiana. [Archivo de video].

Un personaje controvertido es Jiggy Drama: de acuerdo con varios hip hoppers este sanandresano se destacó como un MC crítico, pero hace unos años grabó temas con contenidos sexistas que al parecer desvirtúan su trabajo. En sus primeros temas Jiggy cuestionó la guerra al decir que “su alimento soy yo”, al decir que esta se alimenta de la gente, destruyéndola (DASFROM2001, 20 de marzo de 2011). Sin embargo, a partir del 2010 lanza producciones como “Flaca tírame un hueso”, o “La fuga”, en el que las alusiones sexuales están en primer plano: “En mi casa hay una fuga de gas y de agua que tú quieres ver. / ¿Quieres ver gas, o ver gotas?”<sup>149</sup>. Más adelante, con este tipo de juegos verbales, Jiggy comenta: “Quiero ver más de cerca tu vagi... bac-teria”, todo esto mientras el artista observa con una lupa la entrepierna de la actriz.



Wikipedia<sup>150</sup> cuenta con un perfil del artista sanandresano: Heartan Edward Lever Criado, es rapero y compositor colombiano nacido el 2 de junio de 1983:

“El seudónimo de Jiggy Drama proviene de la combinación de dos palabras en diferentes idiomas que representan las diversas influencias en su obra; jiggy en inglés hace referencia a algo jocoso y agradable [...] Para Jiggy, la palabra representa la influencia caribeña y la felicidad propia de su isla natal. La palabra "Drama" no hace

---

<sup>149</sup> Ver-gas, o ver-gotas, son expresiones que se refieren al pene. El Ritmo Records. (24 de junio de 2010).

<sup>150</sup> Si bien se puede cuestionar esta fuente por su escaso valor académico, dadas sus limitaciones respecto al rigor de la información que se publica, aquí se toma como una referencia que permite ver la popularidad del artista. Jiggy Drama. (S. f.).

referencia al género literario, sino que es una abreviación de "Dramaturgo". Esta palabra alude a la faceta de letrista musical del artista, y representa la influencia del Hip-Hop, evidenciada en canciones como 'La Industria', 'La Fuga', 'Degeneración X'".

En esta publicación se menciona su discografía y se destaca que grabó el tema "Con locura" (en la que participa Sohanny) que se incluyó en la película "Rápidos y furiosos" número seis. Este contenido sexista ha generado comentarios de rechazo por otros hoppers. Sin embargo Jiggy Drama "responde" a dichos comentarios a través de otras canciones como "Degeneración X"<sup>151</sup>. En este tema el cantante se define como artista que hace parte de una generación (una degeneración) educada por la televisión que "llama artista al que habla en la radio-estación". En este escenario presenta algunos aspectos de su relación con el público: "No me contradigo, doy mi punto de vista. / No conocen a la persona, sólo al artista". Aquí alude a las variaciones en su estilo (al decir "no me contradigo") cuando pasa de las producciones con contenido contestatario a las festivas y comerciales. Luego plantea su posición frente a la televisión haciendo referencia a su proceso personal: "No veo televisión [...] sólo hay bala, traquetos y prepagos". Finalmente alude a las críticas que ha recibido con ocasión de los temas como "La Fuga":

"Luego dicen que soy un mal ejemplo

¿dime por qué es eso?

¿Por qué hablo de sexo?

Flaca tírame un hueso [...]

Dime cómo vas a censurarme cuando tengo a todo el público para respaldarme"  
(mintmadeit, 29 de agosto de 2011)

Aun cuando la televisión y la radio se convirtieron en medios de difusión de su trabajo Jiggy emprende una crítica contra ellos porque se han convertido en instrumentos de manipulación: "En estos días algo está muy mal / que todo el mundo se deja engañar / nos meten los dedos

---

<sup>151</sup> Se puede ver el video de la canción en: mintmadeit. (29 de agosto de 2011).

en la boca / pero nadie dice nada [...] / ¿cuándo vamos a despertar?”. En esta línea argumentativa arremete contra los políticos definiéndolos como corruptos: “la política es el negocio mi socio / pero para mí es el negocio sucio”. Luego de lanzar estos dardos cuestiona a las mujeres jóvenes que están dispuestas a consumir los estereotipos que él ha explotado en temas como “Flaca tírame un hueso”: “Las niñas se la pasan en Internet / decidiendo cuál muñeca de la mafia quieren ser”.

Jiggy Drama combina diversos estilos en su producción: los comentarios contestatarios, las alusiones festivas, las producciones comerciales, las reflexiones autobiográficas. La discusión que se abre aquí se refiere a la validez de las propuestas consideradas como comerciales, de aquellas que le han dado cierto reconocimiento pero que desdibujan la construcción de sentido al que le apuestan muchos hoppers. En otras palabras, la pregunta de Estilo Bajo durante el concierto de hip hop al Parque de 2013 emerge nuevamente: ¿para qué se hace hip hop, para movilizar las conciencias, o, para distraer y ganar dinero?

Pero estas alternativas (conciencia y fama) pueden ocasionalmente confluir. Aquí puede mencionarse al grupo puertorriqueño “Calle 13”. En el año 2010 dicho grupo graba un álbum (Calma Pueblo) con la disquera SONY<sup>152</sup>. En el tema “Intro. Que entren los que quieran” mencionan que ese será su último disco con dicha disquera: “Se venció nuestro contrato con SONY. / Nos deben dinero / nos tienen que pagar / o para la pela los vamos a llevar”. Apelando al sarcasmo mencionan que: “Nos corrieron por el culo / así que ahora vamos a pedirles dos millones / no, tres millones [...] / cinco es muy poco, queremos diez [...] / Les prometemos que no comprometeremos ni ofenderemos a nadie más”. En ese tono de burla narran que “durante estos últimos años, Calle 13 ha recibido muchas amenazas de muerte, doce Grammy y nos han censurado en la radio, pero no nos importa porque el pueblo nos quiere apoyar, ya no nos pueden parar” (Bryan Rodríguez, 21 de noviembre de 2010). Al contrario de muchos otros artistas que invitan a que sus seguidores compren su música ellos los animan a “bajar y piratear” el disco por internet. En fin, sin importar lo que cualquier otra persona diga “Calle 13 siempre va a decir lo que piensa”. Al parecer este grupo ha logrado “zafarse” de los productores, las disqueras y mánager que les imponen un estilo y unos temas,

---

<sup>152</sup> SONY MUSIC es una de las más grandes disqueras de Latinoamérica. En la página WEB presentan producciones de Carlos Vives, Shakira, Marc Anthony, entre otros. SONY MUSIC ENTERTAINMENT – COLOMBIA. (S.F.).



en últimas, que “formatean” lo que pueden hacer y decir. La discusión gira alrededor de la independencia de los hoppers frente a las disqueras. A continuación se presentan los elementos centrales de esta cuestión desde las consideraciones planteadas por los hoppers.

### b. Ese es el negocio, mi socio



Caricatura preparada por Saga para la exposición Hip hop: Cuerpo, calle y patrimonio

Archivo Jeimy Johana Acosta

A mediados de los años 1990 se gestan organizaciones culturales (grupos, asociaciones, fundaciones) que han buscado vender su producción artística, individual o colectivamente. El reto consiste en conquistar un mercado en el que los consumidores no tienen capacidad de pago.

LITOS: En el 2005 arranco con Universal Rimas Colombia que es mi corporación de hip hop, aquí lo que yo quiero es decirle a las instituciones que no hay un apoyo a nuestra cultura. Entonces, pues vamos a montar una organización en la que contrate grupos para pararlos en tarima porque veo que nadie está contratando a nadie, sólo Hip Hop al Parque, todo es Hip Hop al Parque, pero ¿el resto? No nos contratan, no nos pagan, siempre al artista lo llevan por su gaseosa y su ponqué, pero nunca un pago (Litos, comunicación personal, 10 de octubre de 2011).

“Chonta”, un MC de Medellín plantea su propio balance<sup>153</sup>: “Somos nuestra propia cultura, llegamos a nuestra propia evolución. Lastimosamente toda esa evolución sucedió sin industria”. En efecto, no existe en el medio una organización capaz de comercializar el hip hop bogotano como ha ocurrido en México y Puerto Rico que “son países que vieron la evolución a nivel de hip hop a la vez que la evolución industrial los acogía, entonces la evolución de la industria musical les permitió hacer cosas con dinero”. Esto les permitió generar productos “frescos” con elementos novedosos que se daban a conocer por canales de televisión y redes de emisoras. “En cambio aquí todo eso de aprender, de hacer un video, de hacer una carátula, de hacer un CD fue por cuenta propia”. Al igual que Universal Rimas Colombia, RAP TOUR (organización de Chonta) se dedica a producir y comercializar la producción artística de grupos desconocidos:

Chonta: Nosotros trabajamos rap aquí, hacemos DJ, hacemos música y esa es la idea de RAP TOUR, todos estos artistas clandestinos que van saliendo, que no han tenido ninguna clase de cartel, ni por ahí ninguna comercialización ni nada. Nosotros mismos nos encargamos, les hacemos nuestra propia publicidad, nuestros propios medios, todo lo hacemos con nuestros propios recursos, nos avalamos nosotros mismos, las mismas organizaciones que son creadas de acá [señala su cabeza] y las camellamos, esa es la idea de la Suprema Conspiración Anónima (INTERMUNDOS, 2007).

Los problemas de producción y comercialización del hip hop en Bogotá se pueden rastrear a través de la trayectoria de diversos grupos. Por ejemplo, el proceso adelantado por Juan Habitual es significativo: “Con ‘La Trampa’ hicimos ocho o diez canciones y nos presentamos en el 99 en Hip Hop Urra. Rap al Parque había arrancado antes y se habían presentado muchos grupos” (Comunicación personal, 2 de octubre de 2011). A finales de los noventas, Juan logra presentarse en el evento distrital más importante, Hip Hop al Parque, sin embargo su grupo no continuó. Luego graba un demo en un estudio de grabación “donde una gente de salsa que me recomendó Petete [un amigo], ellos tenían una consola de cuatro canales”. Graba unos tres temas “me acuerdo tanto que en esa época me costó como trecientos mil pesos; yo estaba trabajando y ahorré, pero eso no valía todo eso, pero pues el amor al hip

---

<sup>153</sup> INTERMUNDOS (2007).

hop y el desconocimiento” lo llevó a este mal negocio. Reparte esta grabación entre sus amigos y los programas de radio de la época. Para entonces, Juan tenía un bar en la Candelaria donde arribaban aficionados al rap. Allí llegan otros MC. Así, Zeus, Haider, JHT y Chico (que se había presentado en Rap al Parque, en 1998) le proponen integrar un grupo. A pesar de la reticencia por participar de propuestas colectivas, Juan se agrupó junto a JHT y Javi: “hicimos el crew y nos reunimos varias veces, bueno, crew entre comillas, porque para que un crew esté conformado es que ya llevan mucho tiempo”. Sin embargo, tuvieron problemas para ensayar. “El caso es que quedamos Chico, Javi y yo e hicimos un grupo que se llamó ‘Conexión Frontal’ en el 2000, más o menos”. Trabajan para sacar un álbum. Ya contaban con letras y les hacía falta grabar. “Empezamos a meterle la ficha y yo vendí las cosas que tenía ahí en el bar para sacar el disco”. Javi conocía un poco más del proceso de producción musical y él lidera la dinámica. “Queríamos que nos sonara a rap, pero no sabíamos cómo, a quién buscar, cómo encontrar a un productor para que sonara como queríamos”. Javi emplea programas de internet, hace la música y logran sonar más “americano, ya sonaba más a lo que nosotros escuchábamos”, de modo que logran superar las tradicionales grabaciones con un teclado que “sonaba como de juguete”.

Juan: Nos unimos, reunimos la plata y el primer y único disco lo grabamos en Audiovisión, un estudio muy bueno, pero pensándolo ahora, pudimos haber grabado el disco mejor. Esa es una sala de las mejores en Colombia, pero nosotros de la novatada pues dijimos ‘tenemos que meterle seis millones a una grabación’. Yo reuní como tres millones con los equipos que vendí y por el otro lado, Javi trabajaba (Juan Habitual, comunicación personal, 2 de octubre de 2011).

Grabaron de noche entre las 12 y las 5 a.m. para bajar costos. Se masterizó con el profe Pacho. El disco salió en el 2001. Para promocionarlo hicieron una serie de comic, que dibujó un hermano de Chico, así que “cada canción era como una historia”<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> Las siguientes imágenes reproducen las caricaturas para el disco de Conexión Frontal y fueron obtenidas de INTERMUNDOS - Entrevista a Mathiz realizada el 27 de septiembre de 2011

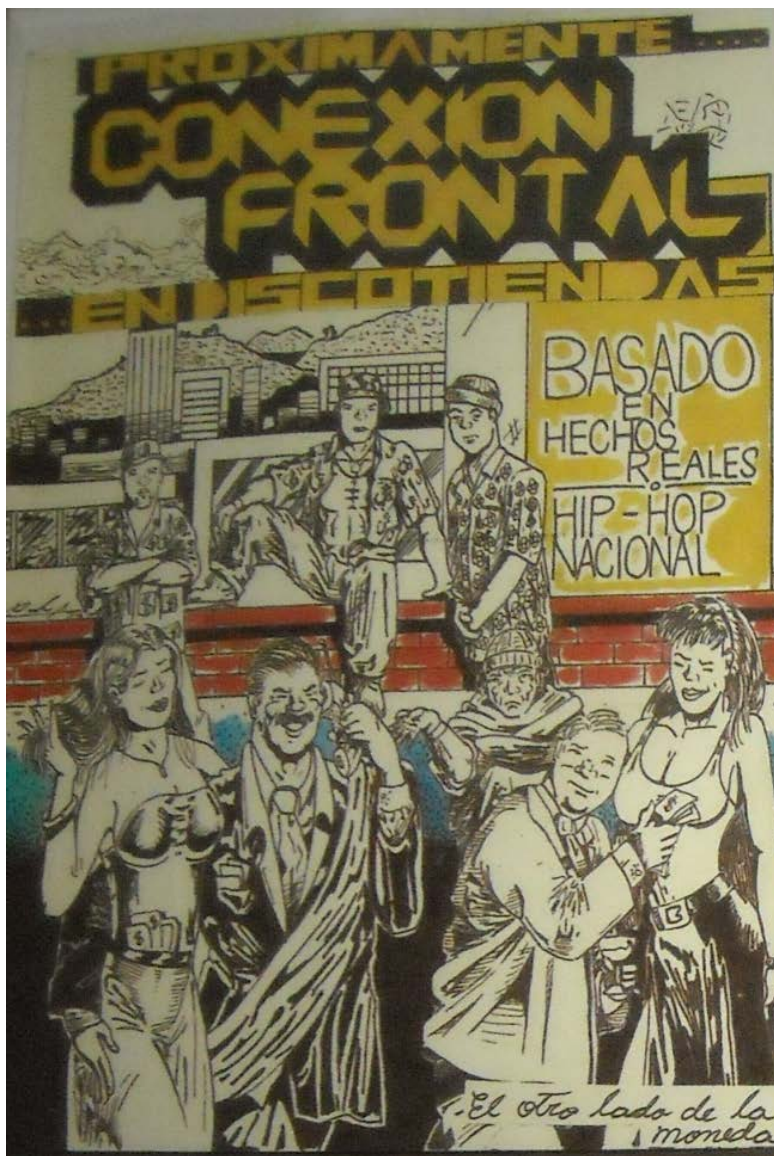


Una de las canciones “Caras torcidas”, narra una historia de bazuco, el protagonista describe sus andanzas, “que estaba en una esquina y llegaba alguien y le quitaba su plata y se iba a la olla y luego lo paraba la policía”. Las caricaturas se imprimieron en propalcote, estilo flayer “y lo empezamos a regalar en el Rap al Parque de ese año y funcionó”.

La narración del recorrido de Juan Habitual presenta los problemas que enfrentan los grupos hoppers para acceder al mercado: las dificultades para agruparse y para producir su música se encuentran asociadas a una débil articulación con la industria cultural de la ciudad. Así que Hip Hop al Parque termina siendo el evento central: se convierte en una referencia, en un distintivo, a tal punto que un grupo “es o deja de ser” si se ha presentado en este evento.



Así, Conexión Frontal se dio a conocer repartiendo los flyers durante Hip Hop al Parque: “era una idea como original, entonces la gente empezó a interesarse por el disco y cuando salió el grupo ya tenía un nombre”.



Conexión Frontal se hizo conocido, de modo que se presentó en Hip Hop al Parque, en eventos diversos en Medellín, Manizales, Villavicencio, Ibagué y Bucaramanga.

Juan: Después tuvimos un receso. Lo que pasa es que cuando uno no tiene la experiencia comete errores. Porque aquí no hay una industria, no hay unas personas que nos digan por dónde coger y cómo funciona esto, que te diga que no solo es grabar, sino que esto va más allá. Grabar es un cincuenta por ciento, lo otro es lo que

vas a hacer con ese producto. En esa época pensamos que vendíamos esas mil copias en un mes y con esos veinte millones que recuperemos la inversión (Juan Habitual, comunicación personal, 2 de octubre de 2011).

Resultó que se vendieron las mil copias en un año, “eso que ese disco fue bien vendido para cómo se maneja el mercado del rap”. Luego Juan viaja a España y lleva su trabajo. Según él, en ese país el hip hop está organizado, es una industria. Con todo, no se sintió cómodo en España y regresa. “No conozco agrupaciones que vivan artísticamente, que vivan completamente del rap”. Reconoce que existen grupos que se mueven en diversos escenarios, pero el género carece de las oportunidades que tienen otras propuestas. “Tú ves una fiesta de los ‘Cuarenta Principales’ y ves a todos los géneros, pero el rap no está”. Esta situación ha impulsado a los cultores del Hip hop para que emigren a otros tipos de expresión.

En este contexto, no es de extrañar que los eventos académicos de Hip Hop al Parque giren torno del encuentro entre hoppers y empresarios, que discutan las características del mercado musical y que se desarrollen talleres para mejorar la producción en el género (como se verá más adelante). En respuesta a estas tensiones, LITOS, MATHIZ, CAP, entre otros, han creado organizaciones que pretenden generar un espacio de gestión musical. Con todo, no se trata de entidades orientadas exclusivamente por el lucro, así que al esfuerzo por desarrollar un mercado se le suma la discusión sobre el sentido y el contenido del hip hop.

LITOS: Yo lanzo Universal Rimas Colombia contratando a Cescru Enlace. Hicimos varios conciertos, pero entonces en esas farras la gente iba a consumir y cuando iba a cantar el artista la gente ya estaba drogada o borracha [...] ya nadie escuchaba, nadie entendía. Yo estaba incentivando ese mundo. Entonces le doy la vuelta, lo que yo quiero es sembrar la cultura del hip hop y que no siga siendo así, que empiece a ser algo bueno, algo positivo. Entonces empiezo a hacer eventos culturales al aire libre (Litos, comunicación personal, 10 de octubre de 2011).

Además del nuevo formato de los eventos, Universal Rimas Colombia desarrolla talleres para los nuevos grupos en su escuela de hip hop para discutir el tema de las drogas, facilitar las herramientas para mejorar la producción musical y fortalecer la divulgación de los productos de los participantes. Sin embargo, las farras, los lanzamientos musicales y los conciertos al

aire libre, han sido actividades desarrolladas por muchos grupos para generar ingresos, como se puede leer en varios volantes obtenidos durante la revisión de los archivos de los entrevistados<sup>155</sup>.

**FARRAS**  
**FIN-DE-SEMANA**  
**HIPHOP**  
RAP R&B DANCE HALL REGGAE

**BAR LIVITY**  
**SABADO 6 SEP**  
GRUPOS INVITADOS  
PLASMA  
PRIMER PELOTON

**BAR MANDARINA**  
**VIERNES 5 SEP**  
GRUPOS INVITADOS  
THA COMPAS  
GRANDBULL

AVENIDA 7 CON CALLE 174  
FRENTE CONJUNTOS EL REDIL  
DESDE 8:00 pm  
LK \$4000

NRDA Y PERMANENCIA  
CEDULA EN MANO  
PARA LAS DOS FARRAS

CALLE 187 # 18A-26  
FRENTE AL PARQUE  
PRINCIPAL VERBENAL  
DESDE 9:00pm  
LK \$4000

**MUSICA POR: BEAT DOWN\* AGE\* CAPITAL UNDERBEATS\* DJ SHANK\* MC MALI\* YEGRO RAP**

CAP recuerda el lanzamiento del primer trabajo de Gotas de Rap “Hicimos el lanzamiento en la Media Torta y nosotros, con nuestras cajitas vendiendo nuestra música y toda la cosa” (CAP, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011). La siguiente imagen se refiere a la promoción del segundo trabajo de Gotas (Revolución) y de una propuesta de Cali (Asilo 38)<sup>156</sup>.

<sup>155</sup> La imagen anterior hace parte del archivo de INTERMUNDOS - Entrevista a Mathiz realizada el 27 de septiembre de 2011

<sup>156</sup> La imagen anterior se obtuvo del archivo de Carlos Andrés Pacheco o CAP. Con una larga trayectoria en el hip hop, hizo parte de Gotas de RAP y hoy lidera CAP Producciones. CAP, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011





Estas organizaciones que emergen en los años 2000 recogen la experiencia de los hoppers, las redes sociales, el acceso a programas de música y video que les permite mejorar su producción. De otro lado, el hip hop bogotano ha incursionado en la televisión, con la musicalización de algunas telenovelas. CAP compuso el tema principal y otras canciones de “Por qué Diablos?”<sup>157</sup>



<sup>157</sup> Imagen tomada del archivo de CAP, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011



De hecho, en esa producción algunos hoppers trabajaron como extras. Desde el 2014 “Cumbia Ninja”, una propuesta del Canal FOX, también ha contado con la participación de Producciones-CAP en la composición y musicalización de la serie.

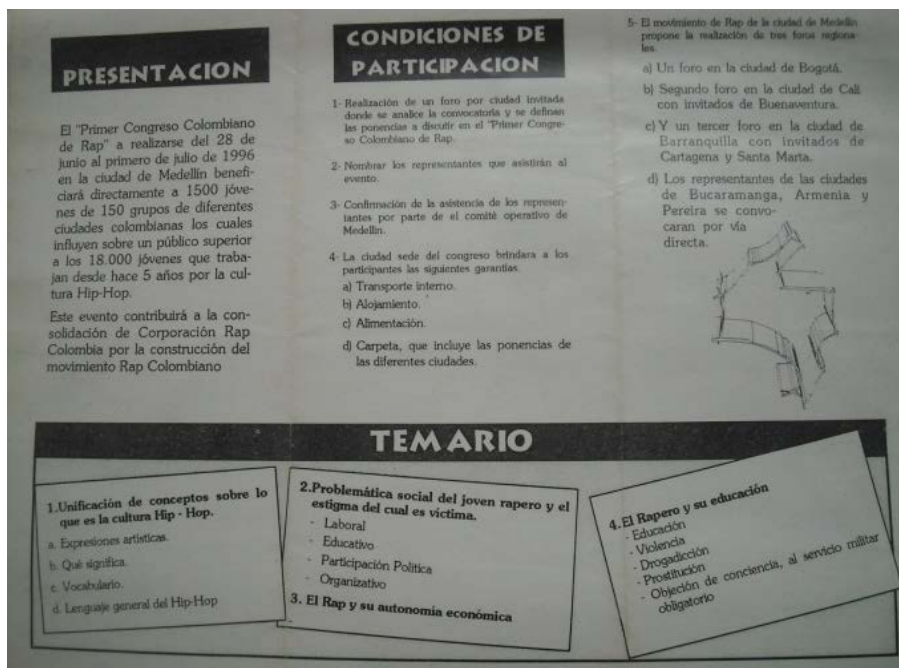
Para los años 2000, emerge un panorama complejo con relación a las industrias culturales y el hip hop como movimiento: de un lado, Jiggy Drama, logrando posicionar temas como “Flaca Tírame un Hueso” en las emisoras con alto rating, del otro, CAP produciendo la música de seriados televisivos. El primero, ha construido una carrera que va y viene entre los temas de crítica social y aquellos que le han dado fama (apelando al humor y a estereotipos sexistas), mientras que el segundo, además de realizar obras “comerciales” se preocupa por desarrollar estrategias de gestión cultural para nuevos grupos. Todo ello en un contexto de precariedad, signado por el “rebusque” y las dificultades de articular un mercado de hip hop.

Poeta: o todos en la cama o todos en el suelo. Las instituciones nos dicen tenemos quinientos millones para Hip Hop al Parque, por qué no decimos “queremos mil quinientos para las presentaciones” y si nos dicen que no, pues no hacemos nada y vamos a ver cómo hacen las cosas sin nosotros (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013).

En este escenario de precariedad la gestión colectiva se ha hecho compleja. CAP menciona que además de trabajar en la producción de Gotas de Rap, participó en el desarrollo de lo que denominaron como el Colombian Rap Cartel, “que era la unión de los parches de Medellín, de Cali, de Buenaventura. [Logramos algunas producciones conjuntas] pero bueno, cuando los grupos son muy grandes siempre hay momentos de mucha tensión [...] y hubo algunos roces dentro del grupo” (CAP, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011). Otros procesos tuvieron una suerte similar, como el desarrollo del primer Congreso de RAP en 1996<sup>158</sup>.

---

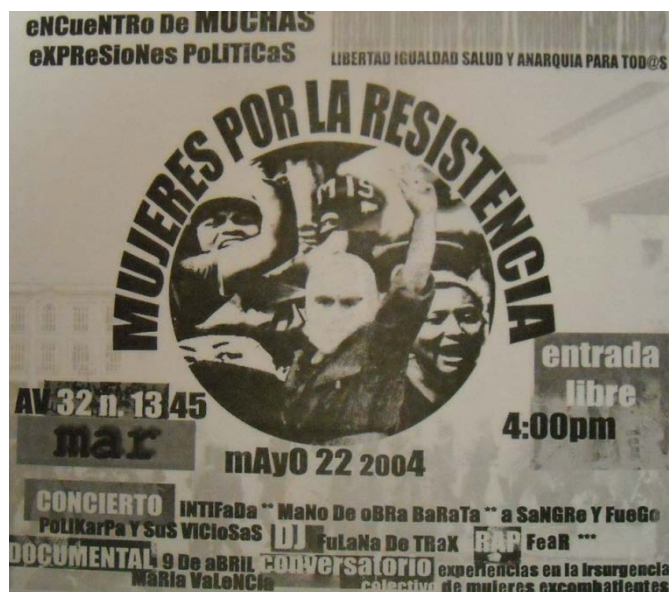
<sup>158</sup> Imagen del Congreso de RAP obtenida de los archivos de INTERMUNDOS – Entrevista realizada a Mathiz el 27 de septiembre de 2011



Los artistas se unen, trabajan, se distancian, luego se unen a otros grupos, desarrollan actividades conjuntas, se organizan, nuevamente se alejan y se unen a otros procesos. Se trata, por supuesto, de un proceso estético y social en el sentido que plantea Maffesoli (2007) de la movilización del sentido y de los sentires<sup>159</sup>, movilización del sentido que es a su vez espacio y medio de disputa:

Poeta: Los organizadores de Hip Hop al Parque se mueven en un mundo de consumismo, es un mundo de competencia y uno tiene que aprender a mover esas fichas, aprender cómo se maneja el Estado y voltearles la torta. Uno ve que quieren meter a Coca Cola, a Caracol, a Postobón, a Red Bull y Red Bull lo que monta son shows tremendos, pero ¿cuánta plata le está produciendo a esas empresas el B-boy que gana allí y cuánto se está ganando ese B-boy, una sudadera, un trofeo? (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013).

<sup>159</sup> Maffesoli argumenta que las sociedades se organizan, básicamente, de dos maneras: por un arreglo racional que se recoge en un Contrato o Pacto social, o, por la movilización del sentir, por una dinámica estética que une y aleja a los individuos y grupos según se construyan símbolos, experiencias compartidas y propuestas comunes.



Así, mientras las mujeres hoppers desarrollan conciertos e invocan la resistencia<sup>160</sup>, cuestionando su papel al interior del movimiento, otros invitan a farras apelando a las imágenes sexistas que las primeras rechazan<sup>161</sup>.



La fiesta y la movilización social ocasionalmente colisionan, pero también se articulan. En efecto, como lo muestra la imagen de promoción de Hip Hop al Parque de 2011<sup>162</sup>

<sup>160</sup> La imagen anterior fue tomada del archivo de INTERMUNDOS INTERMUNDOS – Entrevista realizada a Mathiz el 27 de septiembre de 2011

<sup>161</sup> La siguiente imagen fue tomada del archivo de INTERMUNDOS INTERMUNDOS – Entrevista realizada a Mathiz el 27 de septiembre de 2011

<sup>162</sup> Imagen obtenida del archivo de CAP

productores, patrocinadores y medios asociados se dan cita en este evento como resultado del esfuerzo de IDARTES (Instituto Distrital de las Artes) por financiar las actividades correspondientes.

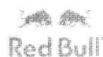
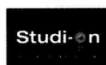
Medios asociados



Productores asociados



Patrocinadores



CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE - Instituto Distrital de las Artes - IDARTES

Se volverá más adelante a la discusión sobre el papel de Hip Hop al Parque en el movimiento. Por ahora quedan planteados varios temas: la confrontación entre la autonomía y las industrias culturales; la precariedad del proceso de producción hoppers y las dificultades para articular y coordinar los esfuerzos en torno a un proceso colectivo de gran envergadura.

### c. Drogas sí, drogas no

William Red Pollo: Da tristeza lo que pasa en los conciertos porque uno quisiera que disminuyera la droga, pero ahora es peor; uno va a Hip Hop al Parque, donde van ochenta mil personas y treinta mil están consumiendo droga. Se perdió la esencia. En el escenario se está hablando de drogadicción, de robo, de homicidio, es el hip hop

gangsta y la gente se identifica con el gánster, con la idea de tener una buena nena, una buena cadena de oro, un carro, pero eso no es Hip hop (William Red Pollo, comunicación personal, 5 de octubre de 2011)

Según William, en el evento “Rap-tada la Plaza de Bolívar” de 1995 subieron a la tarima artistas drogados “un amigo dijo: ‘¡Uy, no!, en qué nos metimos’. Fue muy triste”. Para él, esta situación fue muy preocupante: “no sabíamos si nosotros habíamos sembrado eso o de dónde salió”. Según comentó, algunos hip hoppers decidieron abandonar el movimiento: “parce, hasta aquí el hip hop, ya no sigo más con eso” (William Red Pollo, comunicación personal, 10 de octubre de 2011). Pues bien, varios artistas se preocuparán por separar al hip hop del consumo de sustancias psicoactivas, otros promoverán una discusión sobre su significado, mientras que otros más las tomarán sin reflexión alguna.

Quienes se inician en el hip hop durante la primera mitad de los años 1990 se consideran a sí mismos como: “Los peones que van abriendo la brecha, porque empezamos a romper los estigmas, los pensamientos que tenían contra nosotros”. Esos hoppers eran entonces “los bichos raros, los ñeros, los que teníamos que estar en una cárcel [...] o no sé en dónde, menos en sus barrios contaminando a sus hijos decentes” (LITOS, comunicación personal, 10 de septiembre de 2011). Ellos suelen criticar el uso de las drogas en el hip hop (como lo plantearon William Red Pollo, LITOS, Sandro, BISON, TAÑADOR, entre otros). Sin embargo, las nuevas generaciones de hoppers reivindican su consumo y reflexionan sobre su sentido, mientras que las escuelas de hip hop también cuestionan su uso. En esta dirección vale la pena retomar una escena del documental “Frekuensia Kolombiana”<sup>163</sup> de modo que se puedan abordar algunas de las tensiones que atraviesan el movimiento.

El video hace un recorrido por el país entrevistando a diversos exponentes del hip hop que presentan su perspectiva desde cada uno de los contextos donde trabajan. Durante este viaje los productores del documental entrevistan al grupo “Narcopoetas” en Medellín. La cámara enfoca las manos de uno de los integrantes que sostiene un “porro”, un cigarrillo de marihuana: “Nosotros de alguna manera estamos haciendo algo ilegal, porque nuestra poesía

---

<sup>163</sup> Como ya se ha comentado, este audiovisual fue producido por INTERMUNDOS. Los testimonios e imágenes que siguen so tomadas de este documental.

es muy fuerte y para mucha gente va a sonar ilegal, más que todo para el gobierno, para los políticos”.

Evidentemente, estas imágenes y este discurso, reivindican el consumo de drogas. Se trata de una voz que habla desde la calle, no sólo para narrar lo que allí ocurre, sino para reivindicar una práctica: si el andamiaje institucional (el gobierno y los políticos) ha contribuido con el desarrollo de la violencia urbana, entonces se requiere transgredir tal andamiaje, hacer “rima ilegal”. Este tipo de posturas se alinean parcialmente a las aspiraciones de los pioneros:

William Red Pollo: Nosotros no creamos la “Old School”<sup>164</sup> por tener un nombre, una marca, como hacen ahora [...] Para nosotros el hip hop es social, es amor, es cambio, no es para llenarse de plata y de fama. La fama no sirve sino para dormir. Por eso tenemos que retomar la raíz que los jóvenes sepan la historia (William Red Pollo, comunicación personal, 5 de octubre de 2011).

Para estos pioneros del hip hop las drogas no hacen parte del movimiento: “Lo bonito es que una mamá me diga ‘yo quiero que mi hijo aprenda de esto’, porque es feo que se baje un grupo de la tarima y la gente se haga a un lado porque no ven sino gente drogada” (William Red Pollo, comunicación personal, 5 de octubre de 2011). De este modo entienden su quehacer particular como un esfuerzo por recuperar lo que denominan como “la raíz”, el carácter social y político del género.

La crítica al consumo de drogas se refiere al modo cómo los más jóvenes entienden el hip hop “real”, es decir, al modo como ellos “representan” la ley de la calle. Así, LITOS plantea que en su escuela hip hop: “Hacemos talleres para sensibilizar a los chinos para que no se vayan por ese lado que muchos de la vieja escuela seguimos [...] sensibilizamos a los jóvenes en que realmente esto es arte, lo que hacemos es música” (LITOS, comunicación personal, 10 de octubre de 2011). LITOS se esfuerza por separar el consumo y el hip hop, narrando a los más jóvenes los “errores” que cometieron algunos de esos pioneros: “Les decimos a los jóvenes que para hacer esto usted no necesita robar, no necesita matar, incluso no necesita consumir, si usted quiere consumir, pues hágale, pero no confunda eso con el arte, con la

---

<sup>164</sup> La “Old School” es una organización que agrupa a los Raperos y Breakers pioneros de Bogotá. Se destacan William Red Pollo y Hans Marinkelle.

música” (LITOS, comunicación personal, 10 de octubre de 2011). Estos llamados colisionan con la propuesta de “Narcopoetas” que aparece en el documental “Frekuensia Kolombiana”:

Yo he tenido pues un caso que me pasó con un político que me decía que no dijera el nombre de Narcopoetas en tarima porque para él eso sonaba muy fuerte. De todas maneras yo en la tarima expliqué qué significa nuestro nombre, porque mucha gente dice ‘¿Narcopoetas, pero qué es eso?’ Entonces eso somos, un grupo que quiere difundir rima ilegal.

Estas ideas, la imagen que sigue con la marihuana y el discurso de fondo, termina dándole al consumo de esta sustancia un significado transgresor: la droga no alucina si no que dilucida, de modo que no confunde, por el contrario, aclara. Esta argumentación se encuentra en línea con temas analizados atrás, como “Legalízala” o “Noicanícula”.

Para mí ¿cuál es la ley de la vida, de la ciudad, de esquina en esquina? Se llama: ver, oír y callar, y fumar [señala un cigarrillo de marihuana que tiene un compañero]:



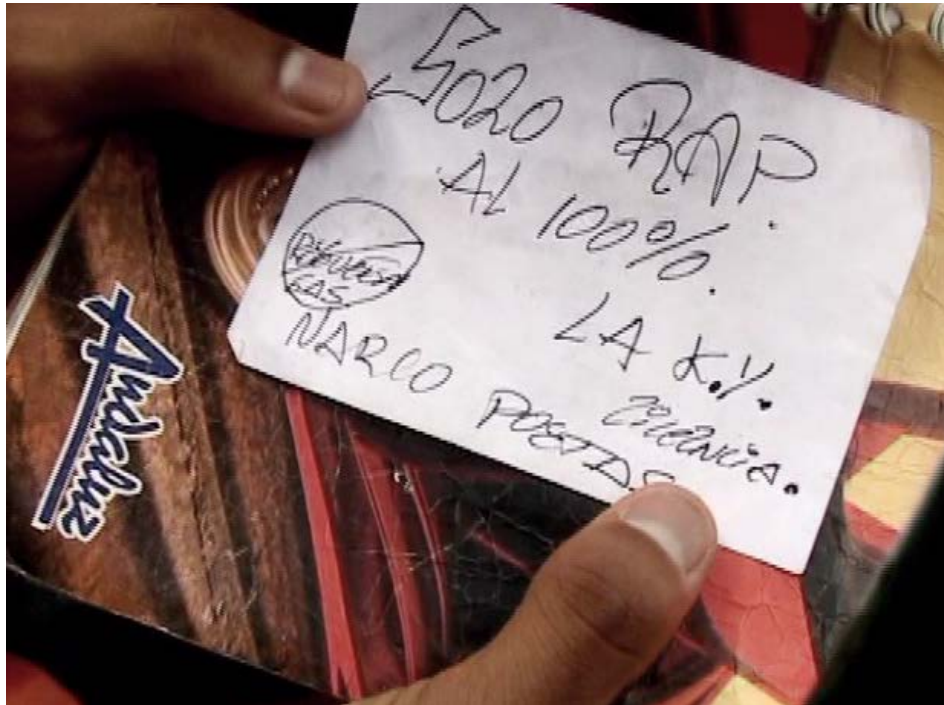


Luego de estas palabras y ademanes el narrador hace un ruido que imita la aspiración del humo de la marihuana, e inicia con el big box (también conocido como beat box: hacer música con el cuerpo) llevando el ritmo con soplidos a través de las manos. La cámara da vueltas en el columpio donde están sin perder de vista los rostros de los tres personajes que hacen parte del grupo, lo que crea un ambiente de alucinación. Se encuentran en un parque y, aunque hay sol, el paisaje parece oscuro porque se ve el smog y la basura de los alrededores.



Durante el rapeo aparece un payaso (de aquellos que hacen anuncios en los restaurantes) bailando al son de esta improvisación. Luego se rompe la secuencia y uno de los cantantes dice: “Las letras de nosotros van en base a la violencia [sic], van en base a la opresión, al sistema ¿sí me entiende?”. El otro cantante agrega: “O sea que nosotros [...] hacemos una protesta con propuesta ¿sí me entiende? [...] Siempre llevando un mensaje a la humanidad, porque siempre queremos que lo de nosotros se exteriorice y sepan lo que es Medellín, lo que es Colombia, lo que es Narcopoetas”. La cámara enfoca un papel en las manos de un integrante del grupo que dice: “Sozo RAP al 100%. La KY. Violencia. Narcopoetas”





En este escenario en el que aparecen la calle, los políticos y la rima ilegal como protagonistas de Narcopoetas, se plantea el tipo de acción estética y política que pretenden construir: protesta con propuesta. Entonces se completa el cuadro: algunos hoppers cuestionan el consumo de drogas, mientras otros lo consideran parte de su quehacer, como una posibilidad de exploración cultural. Los primeros rechazan la idea de que el hip hop se convierta en una excusa para el uso de las drogas, mientras que los segundos controvierten la idea de que el consumo es dañino y que por el contrario es “un estado superior de la mente” (frase tomada de la canción “Noicanícula” de La Etnia).

#### **d. Papel de las mujeres: referentes de la discusión**

La mayor parte de DJ, grafiteros, MC y Breakers son hombres. Desde hace unos años se ha abierto una discusión sobre el papel de las mujeres en el movimiento, alentado por las cantantes y bailarinas, así como por las organizaciones del movimiento. La Fundación Ayara, por ejemplo, ha impulsado el Colectivo de Mujeres como un espacio para en la discusión que abra oportunidades de expresión propias. Atrás se han presentado algunos debates al respecto que han estado vinculados al modo como ellas han sido tratadas en tanto objetos sexuales en el mercado del rap estadounidense y en imágenes de eventos locales. Las siguientes notas retoman este asunto como un aspecto problemático que hombres y mujeres hoppers vienen

planteándose en varias oportunidades. Así, la revista de hip hop “Habitante Urbano” en su primer número (octubre de 2006) presenta una entrevista al grupo “Enlace Melissa” que plantea la cuestión: “se fundó al ver la necesidad de crear un grupo femenino en el que se expresaran las situaciones que se pueden dar en la vida cotidiana a través del Rap y del teatro”. El nombre “Enlace”, dicen las entrevistadas, “hace referencia al apoyo que recibieron por parte de la Casa Cultural Enlace y “Melissa” para hacer una memoria más amplia de Melissa Contento, una de las primeras raperas de Bogotá e integrante del grupo Gotas de Rap”. Su nueva obra se llama “Patio IV” y alude a la situación de las mujeres en las cárceles que han agredido a sus esposos en respuesta al maltrato que han sufrido en sus hogares.

A diferencia de Holanda, en Colombia los raperos se han interesado poco por este proyecto de Rap femenino; sin embargo, el apoyo ha sido mayor por parte de las personas ajenas al movimiento y eso es lo que las motiva a seguir (Patio IV. Hip hop femenino en las tablas, octubre de 2006)

Este asunto del poco apoyo de los hombres hoppers se debatió en la Mesa Distrital de Breakers (que hace parte de la mesa de danza que discute las políticas distritales de promoción cultural) el 13 de octubre de 2011. Viviana Gutiérrez bailarina de break dance (b-girl) desde hace once años, es también trabajadora social. Hizo parte de los grupos Style Force, Danza Latina, Special Moves. Ahora participa en un grupo de mujeres que pretende hacer un homenaje a las raíces colombianas. Ella plantea que “no se trata de saber que las mujeres sí podemos”, cuestionando de este modo las frases dichas por los b-boys como “ustedes pueden” que pretenden animarlas. Viviana continúa: “eso me suena muy machista”. Ella cuestiona el modo como los hombres hoppers han entendido sus reclamos: “Hay otra parte bonita, el lado femenino que también se mueve, las mujeres que también amamos esto y que hemos entregado parte de la vida bailando” (Viviana Gutiérrez, intervención Mesa Distrital de Break dance, 13 de octubre de 2011). Además agrega: “hay una parte machista en el break dance [...] no hay unión, nos ha tocado abrirnos las puertas solas porque ha existido esa envidia, no hay apoyo de los b-boys (breakers hombres) hacia las b-girls (breakers mujeres)”. Dado que los eventos son organizados por hombres, esta falta de apoyo se traduciría en dificultades para presentarse en estos. A los planteamientos de Viviana, responde un b-boy:

Lo que yo he visto es que la b-girls que quiere ser b-girls se ha dado su lugar, por ejemplo Viviana siempre ha estado rodeada de grupos de hombres y ahorita ella tiene once años en el break y se ha mantenido con el nivel que tiene. Ella tuvo su vida y continuó como b-girls y eso no es fácil, porque cuántas mujeres tienen un hijo y se les acabó el futuro en el baile. Viviana luchó por su sueño y lo mantiene [...] Lo que se necesita es que las mujeres se unan, que ellas se den su lugar (b-boy, reunión Mesa Distrital Break Dance 13 de octubre de 2011<sup>165</sup>)

¿A qué se refiere el hoppers con la frase: “la b-girls que quiere ser b-girls, se ha dado su lugar”? Pues se trata del nivel en el baile, de lograr las acrobacias del break dance: “me parece que nosotros los hombres nos hemos encargado que la mujer sea débil. Si a la mujer nosotros le damos su espacio, que sea fuerte, ella lo va a hacer”. Entonces, es necesario que las mujeres practiquen para lograr el “nivel” de los hombres: “Si nosotros tratamos a la mujer con igualdad en un ensayo, la mujer va a tener una visión de igualdad ante los hombres, pero si nosotros la tratamos como una débil y la ponemos de relleno en el show, pues la mujer va a ser una b-girls débil”.

Otros hoppers presentan una perspectiva similar: “el hip hop no es machista, las mujeres no están en el hip hop colombiano por ellas mismas”. En efecto, a las escuelas de break llegan muchas niñas, pero no siguen porque “les llega la etapa del matrimonio, de irse a vivir, o los hijos”. Esta dinámica familiar las aleja del hip hop. Por el contrario, según el hoppers que se cita: “Nosotros como padres, tenemos nuestras metas y pase lo que pase, al lado de nosotros hay una mujer y está cuidando los niños”. Entonces, de acuerdo con este testimonio, estas esposas terminan apoyando a los hombres: “las mujeres ¿qué tienen?, que son más dedicadas, gracias a Dios, a la familia y a sus hijos”.

O bien, ellas deben darse su lugar asumiendo los estándares de los bailarines, o bien, escoger entre la familia y el hip hop. Esta es una de las respuestas al problema planteado por Viviana: “Muy pocos grupos son los que creen en nuestro trabajo, muy pocos nos apoyan, el resto de grupos sólo son bla, bla, bla” (Viviana Gutiérrez, intervención Mesa Distrital de Break dance, 13 de octubre de 2011). Vale decir que esta compleja situación no ocurre sólo al interior del

---

<sup>165</sup> Se omiten los nombres de los hombres que se citan en este apartado, dado el carácter controversial de sus planteamientos.

hip hop, que se encuentra en otros movimientos culturales. Por ejemplo, a pesar que el rock transgresivo pretende crear un espacio para que los músicos rompan estereotipos, las mujeres ocupan lugares secundarios como amigas, novias o colaboradoras en los conciertos (De La Torre, 2012). Garcés (2011) plantea una situación similar a la descrita aquí para el caso de Medellín: las b-girls enfrentan el rechazo de sus padres por practicar “acrobacias de hombres” (como también le ocurrió a Midras Queen, comunicación personal, 5 de noviembre de 2011), así como la “discriminación” de los b-boys. Los colectivos y grupos de mujeres hoppers en ambas ciudades se plantean la necesidad de ser reconocidas como bailarinas a partir de su propio estilo. En la publicación “Callejeras. Segundo congreso distrital de mujeres hip hoppers” (Osorio, 2009) se lee el siguiente epígrafe:

- ¿Aló?

- Hola ¿está Luisa?

- ¿Quién la busca?

- Para la reunión del Colectivo Distrital de Mujeres hip hoppers

- Ah, ya, vieja sin oficio ¿A qué se reúnen? ¿A fumar marihuana?

- No mire, estamos preparando el...

- Vieja periquera, usted está dañando a mi hija

- Pero...

- Pero nada, aquí no se le ocurra volver a llamar. Si no Luisita va a tener problemas

En diciembre de 2007 se realizó el Primer Congreso Distrital de Mujeres Hip Hoppers como resultado de un proyecto desarrollado por la Fundación Ayara y financiado por la Secretaría de Cultura de Bogotá. Este congreso se concibió como una oportunidad para visibilizar el trabajo de las mujeres en el movimiento, reflexionar sobre el género y la juventud en el contexto colombiano y cuestionar la imagen de las mujeres que los medios de comunicación han asociado al hip hop:

El hip hop concebido y difundido por los medios de comunicación de manera errónea como una cultura machista, sexista y excluyente, hacen que sean necesarios espacios en los que se exponga a la sociedad e inclusive a los mismos hip hoppers el importante trabajo artístico, cultural y social que están realizando las mujeres seguidoras y forjadoras de este movimiento (Osorio, 2009, p. 6).

Tal y como concluyó la Mesa Distrital de Break Dance se requiere abrir las mentalidades de los hoppers para comprender de otra manera el papel de las mujeres en el movimiento, para crear otras formas de encuentro entre unas y otros. En todo caso, las dificultades que enfrentan las mujeres para definir su espacio en el hip hop se encuentran mediadas por el modo como son representadas por los medios de comunicación, tal y como se ha presentado con la canción “Flaca Tírame un Hueso” de Jiggy Drama, o con el análisis de algunos flyers que invitan a fiestas hoppers en las que se incluyen mujeres prometiendo placeres sexuales.

El hip hop viene enfrentando entonces los retos de lograr un mercado de producción musical que le permita a los grupos vivir de su arte sin desligarse de sus propuestas críticas, ni apartarse de su matriz cultural, la calle. Discute también el papel de las drogas y el lugar que hombres y mujeres ocupan en la cultura. Estas discusiones emergen de la compleja relación entre la movilización y el espectáculo, en otras palabras, entre el proceso que vincula la construcción de un discurso, el rebusque y la acción hoppers, de un lado, con la farandulización, del otro.

## Octavo Capítulo: Festival Hipo Hop al Parque

Hip Hop al Parque permite evidenciar los problemas y posibilidades que se derivan del espectáculo como escenario de confrontación y movilización cultural. Como ya se ha señalado, a través del Festival se desarrollan complejas relaciones entre los grupos hoppers, las entidades públicas, el público, los patrocinadores y empresas culturales. Los grupos preparan sus presentaciones, participan en las audiciones y si ganan el concurso se presentan en el evento. Las entidades fijan las reglas del juego y abren espacios de discusión con las organizaciones. Los patrocinadores y empresarios apoyan el Festival como parte de sus estrategias para lograr una buena imagen. El público se divierte, se actualiza, compra CD o camisetas, comenta las presentaciones, critica los grupos y se queja de la situación actual.

Los hoppers han perdido protagonismo en el diseño y dirección del Festival a pesar de la existencia de mesas de trabajo y de las reuniones que sostienen con las entidades organizadoras. Con todo, este sigue siendo el evento de mayor importancia para el género en el país al convocar a más de 80.000 espectadores y contar con un amplio cubrimiento de prensa y con la transmisión en vivo por Canal Capital. Las páginas que siguen abordan su surgimiento, describe los eventos preliminares, así como su desarrollo.

#### **a. Surgimiento de Hip Hop al Parque**

Hip Hop al Parque es un festival que surge en 1996 y hoy es organizado por el Instituto Distrital de las Artes –IDARTES- (que hace parte de la Secretaría Distrital de Cultura, Turismo, Recreación y Deportes) y pretende recoger la diversidad de expresiones y propuestas culturales del hip hop de la ciudad. Vale la pena recordar que para 1995 el documento CONPES 2794, en el que se fijó la Política Nacional de Juventud de entonces, planteó que el 34% de la población joven se encontraba en miseria o en pobreza. El mencionado documento comenta que en “1990, el 22.6% del total de los jóvenes entre 12 y 24 años (578.000 en las cuatro ciudades principales) no trabajaba ni estudiaba, situación altamente preocupante, que se convierte en potencial generadora de fenómenos de descomposición social” (Departamento Nacional de Planeación, 1995, p. 14). Según esta misma referencia, más de la mitad de las muertes de hombres jóvenes se relacionaba con la violencia.

En medio de este caldo de violencias emergen las políticas de juventud que incluyen la participación como uno de sus principios. Uno de los escenarios de encuentro entre jóvenes e instituciones fueron precisamente los conciertos Distritales: los hoppers suben al escenario como resultado de un proceso de concertación y de búsqueda de alternativas frente a la violencia de la que eran objeto. Todo este proceso lleva a los jóvenes-calle a convertirse en protagonistas de espectáculos como “Rapeando por la Vida” (1994) en la Plaza de Bolívar y Hip Hop al Parque, espacio éste que se convierte en una importante clave de lectura de las articulaciones, ambigüedades y tensiones que atraviesan la relación entre el hip hop, el espectáculo y la movilización cultural.

De acuerdo con la publicación “Soñando se resiste. Hip hop: en la calle y en el parque” (Fundación Grupo Liebre Lunar y Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2010), varios eventos se constituyen en precursores de Hip Hop al Parque. En 1992 se realizó el Festival de Parches y en 1994 “Rapeando por La Vida”. Estos, junto con otros encuentros locales y los “Rap and Roll” dieron como resultado “Rap a La Torta” en 1996<sup>166</sup>, que se constituye como el primer Festival al Parque de Hip hop. La publicación “Soñando se Resiste” no menciona “RAP al Velódromo” como uno de los antecedentes. Éste se desarrolló en 1995 como una experiencia de acción hoppers y que fue organizada por entidades públicas y grupos juveniles de cara al logro de dos objetivos: visibilizar las propuestas juveniles y plantear la problemática que se produce en torno al exterminio social del que eran víctimas. Este último evento se denominó “Hip hop, la cultura a través del arte explosivo” y fue impulsado por el Club Activos<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> Asistieron 5000 personas (Grupo Liebre Lunar, 2010, p. 212).

<sup>167</sup> El periódico El Tiempo hace una breve reseña de este evento y de Rap a La Torta: Rap a la torta tendrá 23 grupos. (15 de julio de 1996).



# 2 CONCIERTO DE RAP Sur Oriente Localidad 4a. San Cristobal HIP HOP "LA CULTURA A TRAVES DEL ARTE

DOMINGO 4 DE JUNIO  
11:00 A.M.  
VELODROMO 1ro. DE MAYO

A 3 CUADRAS DEL  
CAFAM DEL 20 DE JULIO

## EXPLOSIVO

- INVITAN**
- \* CONTACTO RAP
  - \* MISTA REY
  - \* MAGOS DE RAP
  - \* INTEGRACION RACIAL
  - \* RAP DANCE
  - \* GOLPES DE RITMO
  - \* SEÑALES DE RAP
  - \* GANGSTA CLAM
  - \* RAP DAHOOM
  - \* VOCES DE LIBERTAD



**INFORMES:**  
**CLUB JUVENIL ACTIVOS**  
Centro Comunitario La Victoria  
Diagonal 37 sur Carrera 2a. Este  
TELEFONO 3 63 19 52  
ROBINSON GUEVARA

**NOS APOYAN**



Unidad Coordinadora de  
Prevención Integral



CRUZ ROJA COLOMBIANA  
SECCIONAL CUNDINAMARCA Y BOGOTÁ

## SOMOS LA SEÑAL DE UNA CULTURA QUE EMERGE

Imagen tomada del archivo personal de Toño – Entrevista realizada el 2 de agosto de 2011

Como se ha señalado, el Club Activos se dinamizó desde la educación popular como una estrategia de formación-acción que articuló la movilización juvenil con la cultura hip hop. Toño y Marcelo narran como anécdota el que tuvieron que “rescatar” de las patrullas de la policía, a algunos grupos hoppers que al bajar del escenario fueron arrestados por cantar insultos contra los agentes de dicha institución (Toño y Marcelo, comunicación personal, 25 de agosto de 2011).

Ahora bien, Rap a la Torta fue liderado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo “para el cual se realizaron jornadas de selección, con participación de 20 localidades [...] De las 63 agrupaciones inscritas se eligieron 23, que tuvieron un reconocimiento económico por su participación” (Grupo Liebre Lunar, 2010, p. 121). Debe destacarse que Hip Hop al Parque es un evento en el que se presentan los ganadores de un concurso, lo que termina debilitando su vínculo con la movilización social. En efecto, como se ha mencionado atrás, en eventos como “Rapeando por la Vida” y “Rap al Velódromo” existió una continuidad (no exenta de

conflictos entre los grupos y las entidades organizadoras) entre la movilización cultural y el espectáculo. Esta continuidad se debilita cuando el dispositivo de concurso termina definiendo quiénes suben al escenario: no se presentan aquellos que han construido el evento como una propuesta de acción, sino los que cuentan con las habilidades para convencer a los jurados.

Desde 1996, con la organización de eliminatorias para Hip Hop al Parque, los asistentes son tratados como espectadores pasivos que acuden a satisfacer un gusto musical, a pesar de los llamados a la conciencia. Es evidente que estos eventos masivos no permiten la lógica del ruedo en la que los espectadores pueden convertirse en artistas. Pero debe subrayarse que no solo se establece una distancia infranqueable entre espectadores y artistas, sino que los objetivos y eslogan de los festivales obedecen a las dinámicas de las instituciones organizadoras y no a las problemáticas planteadas por los hoppers, aun cuando estos han participado en mesas de trabajo para la organización del mismo y de las actividades vinculadas a este (talleres, encuentros, etc.).

Entrevistador: hablemos específicamente de Hip Hop al Parque ¿tú crees que eso le hace bien al movimiento? ¿Cómo se manejan las cosas en Hip Hop al Parque?

Mathiz: mira, yo este año [2011] fui uno de los jurados y uno construye otra perspectiva ¿no? Es un evento al que se presentan 200 propuestas para acceder a la tarima, entonces las nuevas generaciones de hip hop no ven más allá. Para ellos la meta es estar realmente en el Festival. Digamos que eso está bien porque es un escenario y hay unos pasos que hay que dar para llegar, pero la gente se los quiere saltar. Entonces los grupos quieren pasar de una para allá y no entienden que eso es un proceso (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011)

Para Mathiz este evento es importante porque concreta los recursos estatales para la cultura, pues “ninguna de las empresas de hip hop que existen en Colombia tiene la capacidad para decir que independientemente va a hacer un festival como ese” (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011). Este es un tema clave en torno al cual se articulan diversas tensiones del hip hop: las limitaciones que tiene el movimiento para producir eventos de gran impacto y por esta vía, su dependencia de otros actores para acceder a espacios

distritales, nacionales o internacionales. No debe olvidarse que existen festivales locales que han logrado articularse a dinámicas barriales y reivindicaciones urbanas como una herramienta de movilización social (como los RAP-ASALTOS), sin embargo, estos esfuerzos no han logrado coordinarse entre sí. Entonces, los espacios de discusión y de trabajo que se han dinamizado a partir de diferentes políticas públicas responden a los afanes propios de las instituciones promotoras, a sus ritmos, a sus lógicas de financiación, a sus discursos. Aparece aquí cierta ambigüedad del hip hop como espectáculo: de un lado, el deseo de hacerse visible, de lograr notoriedad y obtener ingresos, del otro, la posibilidad de que esa visibilidad desdibuje el carácter crítico del movimiento.

Ahora bien, estos problemas para generar procesos colectivos se encuentran tensionados por la lógica de Hip Hop al Parque, tal y como se desprende de lo dicho hasta ahora: dificultades para que los integrantes del movimiento organicen eventos de trascendencia similar, dificultades para definir el sentido y los alcances del mismo, dificultades para desarrollar una agenda de presentaciones y eventos que prepare a los grupos para llegar al Festival en mejores condiciones, etc. Pero puede decirse que este conjunto de elementos se conjuga con la lógica propia del evento: se trata de una vitrina, de una exhibición de productos y no de un espacio de expresión que se articule a la movilización cultural. Esto quiere decir que quien se presenta en el Festival ha sido capaz de “superar” a grupos rivales, así que, si bien en la ciudad se desarrolla un circuito de eventos colectivos, hechos con las uñas, Hip Hop al Parque se organiza como un concurso-espectáculo en el que los grupos compiten por premios: publicidad, fama, algo de dinero, etc. Y, sin embargo, en esos espectáculos el *gueto* alza su voz, habla de sus aventuras, de sus críticas, de sus experiencias (como se verá más adelante).

JHT plantea en una canción que el afán por ser captado por las cámaras de video, “volvió el rap *fashion*”, de modo que los cantantes se afanan por ser entrevistados, por firmar autógrafos, por circular en las redes sociales, así que les pide que usen “la cabeza para algo más que esa gorra costosa que no te deja pensar. / Crees que el hip hop es moda y ropa ancha / pero es más complejo / careces de sustancia” (ColombiaUND, 15 de marzo de 2009). El deseo de reconocimiento y expresión se con-muta en exhibición: si Hip Hop al Parque es una vitrina, los hoppers son un producto en exposición.

## b. La antesala

Para profundizar en esta cuestión es necesario revisar cómo se definen los mecanismos de participación de los grupos de hip hop en el Festival. La cartilla “Programa Distrital de Estímulos 2013. Premio Festivales al Parque” (Instituto Distrital de las Artes, 2013) establece dicho proceso del siguiente modo: los aspirantes deben asistir a reuniones informativas, inscribirse<sup>168</sup>, preparar su presentación, asistir a la audiencia el día y la hora definida por la organización del evento y esperar los resultados. Ese documento establece el monto de dinero que obtendrían los grupos ganadores, mencionando que se presentarán en el Festival correspondiente (además de Hip Hop al Parque se desarrollan eventos como Rock al Parque, Colombia al Parque, Salsa al Parque y Jazz al Parque, actividades con formatos similares).

Los grupos que se presentan en Hip Hop al Parque son ganadores de un estímulo para promover su creatividad artística, y por supuesto, para promover sus carreras. En la cartilla citada se define el Programa de Estímulos así: “Es una estrategia de la Administración Distrital para el fomento de las prácticas del arte, la cultura, el patrimonio, el deporte y la recreación, que otorga recursos económicos o en especie mediante concursos, para promover propuestas realizadas o por realizar de personas naturales, agrupaciones o personas jurídicas” (Instituto Distrital de las Artes, 2013, p. 5). Los propósitos de esta estrategia se relacionan con la ampliación de oportunidades para los creadores de todas estas expresiones. El documento no hace mención alguna al sentido social, cultural o político de las propuestas artísticas que allí se presentan. Sin embargo, debe subrayarse que han existido diversos mecanismos de coordinación entre las organizaciones hoppers con las instituciones públicas que organizan el Festival. Con todo, una queja recurrente de los participantes que se entrevistaron se refiere al hecho de que los hoppers perdieron protagonismo.

Esta situación se ha presentado a pesar del reconocimiento que varias instituciones organizadoras del Festival hacen del carácter crítico y transgresor del movimiento, por “tanto desde la comunidad hip-hop como desde las instituciones que intentan escucharla y potenciarla, las acciones no pueden reducirse a la celebración de un evento artístico”. En

---

<sup>168</sup> Para la inscripción los interesados deben presentar documentos sobre la agrupación, agregar un CD que contenga tres temas y un video de sus presentaciones en vivo, deben también plantear su distribución en tarima –stage plot- y los requerimientos técnicos –rider técnico.

efecto, las instituciones plantean que este evento no se limita a un espectáculo, así que: “La historia del festival Hip Hop al Parque es la historia de la definición de una política cultural con los jóvenes hoppers, una historia en la que tanto el movimiento como las instituciones se han ido formando y entendiendo recíprocamente” (Grupo Liebre Lunar, 2010, p. 121). Pero este entendimiento se ha centrado en el comportamiento de los asistentes al evento y en los criterios de selección de los grupos participantes, a juzgar por el libro que se viene citando (Soñando se Resiste). Así, con ocasión de los desmanes de los asistentes en 2008 se construyó un pacto de convivencia entre los hoppers, la Secretaría de Gobierno, la Orquesta Filarmónica, la Secretaría de Integración Social y la Defensoría del Espacio Público<sup>169</sup>. Se adelantaron reuniones con líderes para la construcción colectiva del pacto que se llamó: “¡A la Cultura Hip Hop, Máximo Respeto! ¡A la Ciudad Máximo Respeto! ¡A la Vida, Máximo Respeto!”. Este pacto se desarrolló bajo la idea de lograr que el Festival fuera un lugar de convivencia ciudadana en el marco del Plan de Desarrollo de la ciudad. Todo este proceso remite entonces a la cuestión de cómo se definen las agendas de trabajo en las mesas que reúnen a los hoppers y a las entidades: estas últimas modulan los temas a tratar y los alcances de los acuerdos logrados.

En resumen, el mencionado pacto plantea que “La Ciudad” se compromete a desarrollar un Festival en las mejores condiciones técnicas posibles, a visibilizar las víctimas de las diferentes formas de violencia en la capital, al impulso de un Encuentro de Escuelas para articular procesos de formación y coordinación, a fortalecer los Festivales locales, a abrir un concurso de grafiti y a asumir controles de acceso y convivencia con un trato respetuoso a los jóvenes. Así que, si bien el pacto surge de la necesidad de resolver problemas de comportamiento de los asistentes, en él se establece una serie de acciones orientadas hacia el fortalecimiento del emprendimiento cultural, la proyección de los grupos locales y la visibilización de problemas juveniles, elementos que fueron aportados por los grupos que participaron de las mesas de trabajo correspondientes. Estas actividades se desarrollaron en el marco del Festival a través de talleres, reuniones y encuentros. Sin embargo, los activistas

---

<sup>169</sup> Debe anotarse que la señalada publicación (Soñando se Resiste) menciona que en 2009 se realizó un acto de memoria y conciencia colectiva en torno a los sucesos llamados “Falsos Positivos” en los que participaron madres de los jóvenes desaparecidos por el ejército y que fueron asesinados para presentarlos como éxitos en la lucha contra las FARC (Grupo Liebre Lunar, 2010, p. 124).

hoppers siguen cuestionando los mecanismos de participación que el Festival promueve: las audiencias, el concepto, el formato. Poeta plantea el asunto del siguiente modo:

Entrevistador: ¿dónde están los grupos reales de los barrios, esos que tienen un mensaje de conciencia muy fuerte?, ¿dónde están que no se manifiestan en estos eventos?, ¿tú por qué crees que se da esta situación?

Poeta: además de incomodar con nuestras críticas a las instituciones que nos apoyaban, los hoppers fuimos muy atendidos, demasiado atendidos, además el movimiento se regaló por política y por las prioridades de los grupos más farándula [...] y por esto dejaron las cosas en las instituciones y dejamos de hacer eventos distritales (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013).

La dinámica de construcción colectiva de los eventos distritales se rompió: nuevos actores institucionales, nuevos equipos de funcionarios y la debilidad institucional resultante (ya descrita), contribuyó a cambiar las condiciones del encuentro entre unos y otros. De otro lado, se debilitaron las estrategias de coordinación de los grupos cuando esas condiciones de diálogo institucional cambiaron. Así que los grupos debían adaptarse para enfrentar las nuevas circunstancias: Hip Hop al Parque prioriza la rapidez y el producto, la canción, a diferencia de lo que ocurre en los barrios, donde se articula el entretenimiento, el proceso de aprendizaje de los artistas y el vínculo con los problemas locales. Paradójicamente, para el año 2013 la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deportes define como objetivo del Festival el reconocimiento del hip hop como expresión juvenil:

“El objetivo de la XVII versión del Festival Hip Hop al Parque es fortalecer la participación de un mayor número de agrupaciones distritales, teniendo en cuenta el significado social del movimiento que se ha generado alrededor del hip hop, como lenguaje de expresión a través de las artes de amplios sectores de jóvenes de Bogotá” (Instituto Distrital de las Artes, S.F.).

A pesar de estas intenciones, el formato de las audiciones abrió una brecha entre los procesos locales y el espectáculo distrital. Para Poeta la dificultad de los grupos para participar adecuadamente, es culpa tanto de “IDARTES, por no hacer unas aclaraciones previas de cuáles eran los criterios y la metodología de esas eliminatorias”, como de los grupos “porque

no estamos preparados” (comunicación personal, 27 de octubre de 2013). Además de esta situación, Mathiz entiende que Hip Hop al Parque “tiene unas falencias y es que es un recurso que está ahí y que no se sabe para qué sirve, para qué se distribuye realmente” (comunicación personal, 27 de septiembre de 2011). En efecto, para él los recursos se manejan institucionalmente, “y el gremio no está con la madurez de coger esos recursos y manejarlos por sí mismo” (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011). Para estos hoppers la administración del dinero coloca el control del Festival en manos de las entidades organizadoras. “Entonces a partir de ahí es la pelea (...) Las instituciones hacen lo que les toca hacer, que es ejecutar, pero el gremio no está en la suficiente madurez para aceptarlo, para cogerlo y para hacerlo” (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011). Así que el hip hop de Bogotá tiene el reto de “apropiarse” del Festival.

Poeta: tenemos como ejemplo el Festival Revolución sin Muertos en Medellín que tiene grupos contestatarios de fuerza muy respetada, también el festival Alta Voz, ¿sí me entiendes? A diferencia de eso, Hip Hop al Parque se ha convertido aquí en un monopolio de las empresas como ETB o Coca-Cola, ¿sí? Eso genera que los grupos que ya venimos de procesos diferentes simplemente no queramos participar, porque no vemos aquí un desarrollo del hip hop, sino que nos convertimos en una propaganda de esos medios (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2011)

Así que la autonomía del movimiento en Bogotá está en juego: ¿cómo deben relacionarse los grupos, las entidades públicas y las empresas patrocinadoras? Vale la pena recordar que, de acuerdo con Poeta, el mensaje de los jóvenes “incomodó a los financiadores” de los eventos en los años 1990, en segundo lugar, que los grupos se “acomodaron” a las prácticas institucionales (y de los políticos de turno) y perdieron la posibilidad de desarrollar un proceso más autónomo. Todo ello a pesar de la existencia de espacios de participación:

Mathiz: Desde hace algunos años [...] desde la Filarmónica y ahora el Instituto de las Artes, ha habido un balance importante, sobre todo porque se han creado todas estas mesas nuevas de participación y concertación, y un poco de consultas del gremio [...] Pero el ejercicio está muy cojo todavía, hay que seguir haciéndolo (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011).

Para Mathiz, uno de los problemas se refiere a que “nuestro público en general es un público de escasos recursos”. Entonces, ellos no compran los CD ni pueden pagar las entradas a los conciertos, así que “el tema no es el Festival, el tema es que la gente no tiene plata, y ¿qué es más fácil?, pues es más fácil esperarme hasta Hip Hop al Parque y no me cuesta. No es culpa del Festival que el movimiento no crezca” (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011).

Debe señalarse que en Colombia existe una serie de eventos auto-gestionados, como el Festival Revolución Sin Muertos de Medellín mencionado por Poeta. Éste es organizado por la Red de Hip Hop Élite “para expresar a través de la música las situaciones de conflicto y las problemáticas familiares, sociales, económicas a las cuales se ven expuestos la juventud de ésta zona [Comuna 13]”. El Festival también busca “cambiar la mala imagen y señalamiento que tienen de los hip hoppers, respecto a su producción artística y musical” (La Plataforma, S.F.). El evento es la expresión de un proceso de varios años en el que las diferentes organizaciones sociales se movilizan contra las violencias que azotan este territorio: disputas entre combos (por el control territorial, por el control de rutas, etc.), o de las guerrillas y las autodefensas que han hecho de este lugar un territorio de batalla (la Operación Orión, es un claro ejemplo<sup>170</sup>). Para algunos de sus organizadores el hip hop fue la voz que empezó a denunciar lo que ocurría en los barrios. Precisamente en la canción que da inicio al video que reconstruye el proceso del Festival, se escuchan las siguientes frases:

“Sobreviviendo en el barrio

donde se escuchan disparos

donde se muere la gente por culpa de algunos cuantos

el terror en mi comuna hizo parte del pasado

dejando amargos recuerdos” (AGATHONMEDIA, 21 de febrero de 2011).

Revolución Sin Muertos se autodefine como una alternativa de movilización social frente a lo que ha sido la historia política del país: “Hay muchas revoluciones que se han dado en

---

<sup>170</sup> Se dice que durante los días que siguieron a dicha operación, desaparecieron 73 personas ver: AGATHONMEDIA. (21 de febrero de 2011).



Colombia desde hace 50 años y esas revoluciones han traído asuntos negativos, proponemos una revolución nueva que es a través de esto que se llama hip hop”<sup>171</sup>.

Ahora bien, este proceso ha sido apoyado por diferentes ONG, incluso por entidades de la administración municipal, sin embargo puede afirmarse que este festival no depende de empresas financiadoras, ni de los recursos públicos, lo que le da un alto grado de autonomía. De modo que el “hip hop en la Comuna 13 significa paz, es la otra manera que tienen los jóvenes de salir adelante, o sea, de salirse de la guerra”<sup>172</sup>. No puede olvidarse que el proceso debe superar los constantes problemas logísticos, las tensiones que se dan entre los grupos, incluso las amenazas contra los organizadores. Se destaca que en este caso el espectáculo se constituye en una estrategia más de la movilización social, tal y como ocurre en los RAP-Asaltos o en otros eventos ya reseñados.

Se puede afirmar que Hip Hop al Parque terminó constituyéndose en una oportunidad para ingresar a la farándula. En este sentido, el espectáculo de Hip Hop al Parque contribuye a desactivar la capacidad transgresora hoppers, sin embargo los grupos no desaprovechan la oportunidad para planear sus demandas y protestas durante las presentaciones. Con todo, la administración Distrital reconoce (al menos parcialmente) el carácter político y transgresor del movimiento en sus publicaciones.

Como resultado de esta compleja concertación, la programación de Hip Hop al Parque de 2013 incluyó eventos de discusión sobre el quehacer hip hoppers así como talleres de producción musical: “Adicionalmente se llevarán a cabo eventos académicos y de emprendimiento, así como un diplomado con la Universidad Pedagógica y la alianza sectorial con escuelas de hip hop, en donde se desarrollarán temas como composición y lírica, tornamecismo, producción musical, técnica vocal y el negocio de la música” (Instituto Distrital de Recreación y Deportes, S.F.).

---

<sup>171</sup> Jeison Castaño JEIHHCO, Coordinador C15, Red de Hip hoppers La Élite, ver: AGATHONMEDIA. (21 de febrero de 2011).

<sup>172</sup> Marcela Zuleta, hip hopper, ver: AGATHONMEDIA. (21 de febrero de 2011).

Puede decirse que el desarrollo de estos eventos y los objetivos de Hip Hop al Parque, expresan la tensión entre la farándula (expresada en las nociones de emprendimiento musical y el negocio de la música) y el carácter movilizador de los hoppers:

“Los días 26 y 27 de octubre se realizará la XVII versión del Festival Hip Hop al Parque, cargado con lo mejor del break dance, grafiti, dj's y mc's. En esta oportunidad se reconocerá la trayectoria de más de 30 años del rap colombiano con la participación de artistas distritales, nacionales e internacionales” (Instituto Distrital de Recreación y Deportes, S.F.).

Pero a pesar de las mesas de concertación y de los propósitos de reconocimiento del movimiento, continúan las luchas por acceder a la tarima. Hans Marinkelle narra que a pesar de que este evento es un homenaje a los 30 años del rap colombiano, no permitieron que la Old School ingresara a la tarima, a pesar de su destacado papel en la historia del hip hop. ¿Qué hicieron?: “Pues un paso adelante, va con toda”. Casi a empujones se abren paso. “Y saber que esto es ante sesenta mil personas, que tienes una responsabilidad tenaz y un peso histórico en la espalda representando nada más y nada menos que a los de la vieja escuela ¡no!, todo esto se me revolvió en la cabeza en un segundito”. Los organizadores del festival finalmente permitieron que se presentaran. De acuerdo con Hans, “William le puso la cuña al logo que dice: felicitaciones a nuestro Hip Hop al Parque y tal, de la Old School. Entonces eso quedó ahí en la mega pantalla” (Hans Marinkelle, comunicación personal, 10 de septiembre de 2011). Ahora bien, ¿cómo se desarrolla el Festival?, ¿cómo se tramitan estas tensiones en la tarima y en las gradas del evento?

### c. Calentando al público

Una noticia de El Tiempo publicada el 14 de octubre de 2014, permite dar inicio a esta indagación:

Empleado de logística pretendía entrar marihuana a Hip hop al Parque<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Las siguientes citas son tomadas de: Empleado de logística pretendía entrar marihuana a Hip hop al Parque. (14 de octubre de 2014).

En efecto, según esta nota, durante la noche anterior “un hombre de 32 años, que hacía parte del grupo de logística de la empresa contratada por el distrito, fue capturado por un policía, por llevar en sus pantalones un kilo de marihuana que pretendía vender en el evento”. Esta nota periodística coloca sobre el tapete uno de los aspectos de Hip Hop al Parque: su dimensión festiva, es decir, de farra, de encuentro y goce, incluso de compra-venta de marihuana. Cabe preguntar: ¿cuál es su propósito? En otras palabras, ¿a qué invitan los organizadores?, ¿qué tipo de actividades y experiencias promete IDARTES a quienes asistan allí?

Como ya se mencionó en la introducción, el video promocional de Hip Hop al Parque 2014<sup>174</sup> evidencia el sentido del evento. Dicho video inicia con el saludo en inglés que hace un artista para su público (no aparece el nombre del grupo): “We love you”. Luego sigue la música (también en inglés) y presenta imágenes del evento: la gente ingresando con banderas de Colombia (como se puede ver en la imagen que sigue – las imágenes son tomadas del video promocional de Hip hop al Parque 2014)



En las imágenes iniciales del video se observan los grafiteros pintando murales, breakers ensayando mientras inicia el concierto:

---

<sup>174</sup> Publicado en: Canal Capital. (12 de octubre de 2013).



El video además presenta el proceso de ingreso del público que poco a poco va llenando las graderías, ofrece también escenas del ambiente que se vive durante las presentaciones de los artistas.



La tarima cuenta con una pantalla que proyecta las imágenes que se transmiten en vivo por Canal Capital. Otra gran pantalla, a un costado, cumple la misma función. Este artificio permite a los espectadores tener la ilusión de ser protagonistas de televisión. Algunos hoppers bailan en el piso, haciéndose un lugar en medio de la multitud.



Los postes, así como algunos inflables cuentan con la imagen de uno de los patrocinadores: ETB. Luego en el video, varios entrevistados (del público y artistas) definen con una palabra lo que para ellos es Hip Hop al Parque. A continuación reaparecen las imágenes del concierto: músicos, grafitis, breakers, DJ. Un grupo de artistas internacionales agradece a quienes hicieron posible su presentación. Luego siguen imágenes con gritería del público y termina con la imagen de la entidad organizadora: IDARTES.

En este video promocional, que dura un minuto y doce segundos, no se mencionan las mesas de concertación en las que los hip hoppers e IDARTES han venido trabajando, no se hace alusión alguna a los procesos barriales, es simplemente un evento institucional. Canal Capital, en su página WEB<sup>175</sup>, presenta a Hip Hop al Parque del siguiente modo:

---

<sup>175</sup> Canal Capital. (S.F.).





“Lírica, poesía, danza urbana y grafiti se vivirán este 11, 12 y 13 de octubre en la decimoctava versión del festival **Hip hop al Parque 2014** transmitido en directo por **Canal Capital**, desde el parque Simón Bolívar, a partir de las **5:00 de la tarde**” (Canal Capital, S.F.)

En esta invitación se menciona que el evento es “organizado por el Instituto Distrital de las Artes, IDARTES, en el que participarán exponentes distritales, nacionales e internacionales de este género musical, arraigado en el corazón de los capitalinos”. Nuevamente, el evento es un espacio gestado *para* los hoppers y no *por* ellos. Sin embargo, el Festival ya llega a la “mayoría de edad” (ha cumplido 18 años) motivo por el cual “se crece con una jornada más, completando tres días consecutivos del evento más representativo de la escena urbana”. A continuación, la publicación enumera los grupos invitados, así como su procedencia. “Además se realizarán batallas internacionales y exhibiciones con los mejores B-boys y B-Girls de Bogotá”. Así, el Canal promete una excelente imagen y sonido de modo que “la teleaudiencia de Canal Capital disfrute del evento más importante de hip hop del país”.

La publicidad de Hip Hop al Parque de 2013 es similar:



“Bogotá vivirá la XVII versión del Festival Hip hop al Parque los días 26 y 27 de octubre en el Parque Simón Bolívar. El evento contará con los espectáculos de las agrupaciones T-Lonius y Tynoko, Engendros del Pantano, Águila Tway y Mackia, entre otros. Como invitados internacionales estarán Public Enemy, Danay Suárez y King Kong Click. Adicionalmente se llevarán a cabo eventos académicos y de emprendimiento”<sup>176</sup>.

Los organizadores del evento insisten en mencionar el recorrido de los grupos que se presentan: “También estará [...] Hampa y Jairo, por su trayectoria, liderazgo en procesos locales de impacto social [...] dentro de los que se destaca *Los raperos urbanos en 6 ruedas*”<sup>177</sup>. En la página WEB se anuncia que se desarrollarán eventos académicos y de emprendimiento ya señalados atrás. Se destaca, sin embargo, que los organizadores definen como objetivo del evento fortalecer la participación de las agrupaciones distritales, reconociendo el significado social del movimiento “como lenguaje de expresión a través de las artes de amplios sectores de jóvenes de Bogotá”.

<sup>176</sup> Tomado de: Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte. (S.F.).

<sup>177</sup> Una presentación de Hampa y de los Raperos en 6 Ruedas se presentó atrás en “El rebusque: entre la economía formal y la informal”

El escenario se llena con más de 80.000 personas para 2013. En este ambiente de fiesta, de festival, se presenta *Engendros del Pantano*. Canal Capital transmite en directo su canción “Sufrimos de cleptomanía”:

“Cleptomanía

más que una enfermedad

se convirtió en lo que yo hacía

aquí, dentro de los Chorros

robar es lo que produce es alegría.

La maldad lo que produce es conservar mi rabia fría

conózcame todos, soy el pandillero” (Engendros del Pantano, 25 de marzo de 2017).

El parque está a reventar. El cantante principal camina por el escenario con una hoz, como un ángel de la muerte, su compañero va con unas alas negras:



“Sufrimos de cleptomanía / no es una manía / eventos que estimulan / momentos de sangre fría”. Las voces de la calle se hacen escuchar, algunos artistas dan voz a los pandilleros, encarnan a los delincuentes, elogian las transgresiones y el crimen.

Más temprano se ha presentado King Kong Klik de Chile quienes para animar al público dicen: “la mitad de la gente para acá es mía, dónde está mi gente, vamos a hacer una fuerte bulla”. El público grita. Otro cantante hace su arenga: “A ver, a ver. De aquí para allá son



todos mis parceros, quiero ver una bulla”. El público responde. El primer artista dice: “Estamos todos parchados en el Simón Bolívar. Yo no quiero indiferencia, no quiero nada, a ver si todos juntos hacemos un fuerte ruido”. La gente grita. Luego él mismo pregunta “¿Quién no ha tenido su “juanchito”<sup>178</sup> al lado” y no los han dejado estar juntos?” El otro dice: “Y han tenido que saltar por la ventana”. Luego empieza la música “Hacemos joga music / hacemos complot para que se escuche [...] / En la oscuridad music [...] / vamos a fumar la yerba” y la cámara enfoca a una pareja: él “se da un plon”<sup>179</sup>:



Están en vivo a través de Canal Capital. Él, al verse en la pantalla del evento, esconde el cigarrillo de marihuana mientras ella se burla. Los cantantes siguen: “saltar por la ventana”. El otro, “Yo quiero ver a Colombia saltando jueputa. Yo quiero saber si Colombia salta o no salta mi hermano, que se escuche hasta Chile”. Continúa con una canción: “En aquel día que la vi / su figura perfecta mami [...] / me dejó asombrado, necesitando su tumbao” (Presentación de King Kong Klik de Chile en: Hip hop al Parque 2013 – Kingkongclick Squad, 5 de noviembre de 2013).

---

<sup>178</sup> Se refiere a la marihuana

<sup>179</sup> Fuma marihuana

Gabyllonia, en Hip hop al Parque 2014 “sube” a una persona para que cante una parte de su canción:



De este modo “rompe” con el esquema que separa al público de los artistas. El coro de la canción es: “Paren de hacer maldad / Por ser la autoridad / nos quieren controlar con su abuso de poder” (La tribu hip hop, 18 de octubre de 2014). Fiesta, transgresión, pero también llamado a las conciencias, a la movilización, a la lucha.

En el mismo video que recoge la presentación de Gabyllonia aparecen apartes de la rueda de prensa que ella ofrece:



Se destaca al fondo la imagen de la ETB, patrocinador del evento. La artista dice entonces:

“Quiero agradecer a la gente que hizo posible que llegáramos aquí, Omar, David. De verdad, como ya lo he repetido, nos habían ofrecido venir muchísimas veces, pero no habíamos podido llegar por la situación de Venezuela. Estamos viviendo una situación súper, súper fuerte y pues estamos en guerra, pero a salvo. Seguimos luchando y para nosotros es muy importante estar aquí y de verdad que nos han recibido con todo el corazón”

Otros artistas lanzan arengas desde la tarima de Hip Hop al Parque: “No te dejes engañar, tienes que ser más vivo, en la juega con ellos”. El público intuye que “ellos” son “la oligarquía”, “los políticos”, “el capitalismo”. Estos “enemigos”, “nos quieren ver peleando, nos quieren ver discutiendo y mientras tanto, los políticos están vendiendo nuestras tierras, están vendiendo nuestra comida, nuestras semillas, están golpeando nuestros campesinos”. Con estas palabras, el grupo Estilo Bajo cuestiona la reducción del hip hop a mero entretenimiento y hace el llamado a la revolución mental (AZ, 9 de noviembre de 2013).

Valga otro ejemplo, el grupo La FM Hip Hop, de Medellín (que se presentó el 27 de octubre de 2013) desarrolló un espectáculo en el que se combinaron temas de confrontación social, con los saludos a las agrupaciones amigas, a los productores y empresarios de la escena hoppers: “Gracias al señor Ricardo Pacheco, gracias al señor Dubian de la cuadra, gracias a Diana Avella, a Yoky Barrios, a CAP, gracias a Cejaz Negraz, a Moni, gracias a toda esta gente y queremos agradecer también al señor Luigi Rodríguez, el de la Industria” (Hip Hop Colombia HHC, 29 de octubre de 2013). Así mismo, en el escenario los artistas hacen un reconocimiento a los organizadores y piden un aplauso al hip hop usando las expresiones que emplean los jóvenes que se suben a los buses para “rebuscarse” ingresos con su arte: “Por favor, la persona de buen corazón que me desee colaborar con un aplauso para todos los raperos de Colombia, con eso me ha de pagar”. Con estas palabras, los hoppers reconocen una de sus vivencias. Así se “calienta” al público, que responde con una ovación. Una de sus últimas canciones cuestiona al hip hop:

“Llaman evolución a sonar comercial

yo llamo evolución a que después de tantos años

mantengamos el estilo y nuestro rap sea internacional

y sin estar de moda, sonar [...]

en el territorio nacional [...]

venimos de la época cuando el rap

no se hacía por farándula sino de corazón” (Hip Hop Colombia HHC, 29 de octubre de 2013).

Mientras esto ocurre en el escenario, otras dinámicas se desarrollan entre el público. Vale la pena anotar que el evento estuvo custodiado por la policía que organizó tres anillos de seguridad. Así que los participantes debieron pasar por tres controles con sus respectivas requisas. Este dispositivo pretendió controlar la salida de los asistentes, dado que han grafitado los paraderos y los alrededores del Parque Simón Bolívar en varias ocasiones. Para el 2013 los organizadores concertaron con los participantes el grafito de los paraderos adyacentes, una actividad que buscaba -al decir de algunos asistentes-, disminuir lo que consideran como “vandalismo”. Con todo, muchos menores de edad lograron ingresar, transgrediendo la norma que lo prohíbe. Así, por ejemplo, un grupo de dos mujeres sin la edad para ingresar y de un hombre joven un poco mayor, hicieron varios intentos para pasar los cercos. Ellas, muy maquilladas, con pantalones ajustados y él, con una expresión de hombre de las calles finalmente se hicieron parte del espectáculo y se ubicaron cerca al escenario, disfrutando su logro<sup>180</sup>, entregándose a la algarabía que se vivía.

Pero no todo el escenario se dispuso para el concierto. Una zona se destinó a la venta de productos hoppers. Las casetas ofrecían música, ropa y accesorios. En otro lugar los grupos que no pudieron pagar por el stand correspondiente, colocaron en el piso sus obras en CDs. Algunos de los asistentes se reunían en grupos lejos de la tarima, para charlar, consumir licor e incluso fumar marihuana. Otros más, escuchaban su propia música a través de audífonos mientras esperaban la presentación de uno de los grupos programados.

---

<sup>180</sup> Apuntes diario de campo 26 de octubre de 2013

Toda esta dinámica de Hip Hop al Parque permite resumir las tensiones que recorren al movimiento: un espectáculo para los hoppers y no por ellos, que a su vez se convierte en un espacio sirve para lanzar llamados a la consciencia, a la revolución mental.

Poeta: Los b-boys siguen viajando, los raperos grabando, haciendo cosas por el simple lucro [...] Uno tiene que vivir de algo, pero hay que saberlo hacer, que se hagan las cosas como son. La plenaria [una mesa de trabajo para definir políticas culturales en el campo del hip hop] es una burla [...] a ellos les preguntan qué quieren y ellos dicen: “yo lo que quiero es grabar” y no dicen nada del movimiento, de las causas sociales. Si quiere grabar compre su grabadora (Poeta, comunicación personal, 26 de octubre de 2013).

Así que mientras en los años 1990 el esfuerzo de los hoppers por hacerse visibles tuvo como un punto de apoyo los conciertos distritales, que terminaron aportando una experiencia de movilización juvenil, Hip Hop al Parque hoy no retoma esta experiencia. Pero ello se debe también a la propia dinámica hoppers: “Es mentira que el hip hop se ha vuelto muy incluyente, antes iba a un concierto la mamá, el papá, hoy no pueden ir porque los atracan”. El hip hop tiene entonces un importante reto: “Aquí tenemos que mirar quiénes le van a aportar realmente al hip hop” (Poeta, comunicación personal, 26 de octubre de 2013).

# Noveno Capítulo: Conclusiones. Identidad, calle y espectáculo

Para iniciar este apartado vale la pena detenerse en el siguiente planteamiento:

“La dificultad contra hegemónica de lo femenino como oprimido es que, tal y como ocurre en otros planos, el dominador instala su lógica discursiva y el oprimido cuenta únicamente con las herramientas simbólicas del dominador” (Schwarz, 2012, p. 22).

El espectáculo como escenario de reproducción del orden social, efectivamente se convierte en una herramienta simbólica del dominador. Sin embargo, el espectáculo considerado como un escenario de disputa cultural que articula procesos de identidad (construcción de un nosotros), de visibilización, de movilización, de comercialización y supervivencia, complejiza y amplía esta perspectiva. Ciertamente que las voces críticas *hoppers* se han asociado a cierta publicidad (como el de la ETB durante los Festivales de Hip Hop al Parque, o de Red Bull), sin embargo esas voces no logran acceder al mercado musical con el mismo éxito que otros géneros, de hecho ninguno de los *hoppers* entrevistados vive de la música, a pesar de que muchos de ellos han grabado y/o producido videos musicales y cuentan con cierto reconocimiento en su medio<sup>181</sup>. De otro lado, incluso cuando las relaciones de poder puestas en marcha a través del espectáculo colocan en desventaja a los *hoppers* (por ejemplo en Hip Hop al Parque, en la medida en la los jóvenes no inciden en su programación), a través de éste han logrado cierto reconocimiento por las instituciones públicas encargadas de las políticas de juventud y de promoción cultural, así como por organizaciones sociales y su público.

Entrevistador: ¿qué significa el hip hop en tu vida?

Mathiz: yo creo que es todo. O sea, es la sangre que corre dentro de mí [...] Yo me levanto en la mañana todavía pensando que tengo hip hop aquí en la cabeza. Yo me pongo la ropa y yo sé que me estoy colocando lo del hip hop. Estoy vestido de hip hop [...] Ya como que es un vicio mío, yo necesito escribir; escribir una letra, escribir una rima (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011).

Vestirse y respirar rap, break o grafiti, no sólo son metáforas que señalan la relación profunda de los *hoppers* con su quehacer, sino que apuntan a un elemento central: el ser del hip hop se

---

<sup>181</sup> Algunos entrevistados como Franco y Cloe viven de su trabajo como grafiteros

tramita a través de su puesta en escena. No basta con el hecho de que el hip hop sea “la sangre que recorre el cuerpo”, es necesario mostrarse, exhibirse con la ropa, las canciones, el baile, la música o los grafitis. Así que los hoppers no sólo se expresan a través de los medios que el contexto les ofrece, sino que intentan recrearlos para definirse a sí mismos y establecer relaciones con otros. De ahí que eleven su voz y rompan con la monotonía del paisaje urbano a través del break y del grafiti, que se convierten en una manera de interpelar al público, presentando a las calles como lugar de creatividad y vida, donde se lidia con la violencia y la exclusión a través del arte urbano. Las voces del gueto, la crítica que construyen, sus propuestas y su propia historia hecha música evidencian este intento por proponerle al público otra manera de ver y estar en la calle, la de su propuesta de “revolución mental”.

Al reconocimiento que buscan los hoppers en su público, se superpone el tema de los ingresos de los jóvenes-calle, quienes se enfrentan a la precariedad y la violencia de la calle con música, baile y grafiti. Pero la cuestión pasa por el modo como los estereotipos del hip hop que promueven las industrias culturales afecta a los jóvenes-calle. En efecto, Poeta plantea que un joven se “vuelve” hoppers “cuando entiendes que esto es supervivencia, que esto no es el Blin Blin de los gringos”, en otras palabras, cuando el practicante toma distancia de tales estereotipos, pues el hip hop “no es el Proyect, donde todos tenemos que andar como en una película americana [...] que no somos negros del bloque neoyorkino, que rompemos el paradigma de que somos EMN; cuando nos quitamos todo el Blinblino que nos montan los medios” (Poeta, comunicación personal, 27 de octubre de 2013).

El hip hop se constituyó en una vía de acceso a diversas entidades y organizaciones públicas, privadas y comunitarias, para las dinámicas de calle, se convirtió en una herramienta para intentar el desarrollo de otras lógicas de hacer y vivir en Bogotá. Es decir, el hip hop alimenta el deseo de expresarse, de hacerse real en un mundo amenazante. Ahora bien, en el contexto de pobreza y exclusión que se ha constatado para Bogotá, este hablar, este hacerse oír, no sólo expresa un interés por hacerse parte de la ciudad tal y como ella es, sino que implica un esfuerzo por construir una urbe distinta, una forma diferente de hacerla y de hacerse a través de ella. Arte-negocio, arte-política-sobrevivencia, se constituyen en series a partir de las cuales se construye ciudad.



Pero este proceso está abierto y se mueve alrededor de las discusiones internas, de sus estrategias de gestión y de las condiciones que ofrece el medio. Como consecuencia de esta apertura puede ocurrir que la comercialización de los productos hoppers fortalezca su “protesta con propuesta”, o, por el contrario, puede ocurrir que las mediaciones comerciales terminen sumándose a los productos culturales que asocian el hip hop con el sexo fácil y la violencia, tal y como ocurre con temas como “Flaca tírame un hueso”. También es posible que los grupos se junten, creen sus “jam” y se sumen para enfrentar causas colectivas, o que por el contrario cada quien “se defienda solo”: “hay varios que han logrado pasar la frontera y se han vuelto importantes, pero como personas, no como movimiento, ¿me entiendes?” (Toño, comunicación personal, 2 de agosto de 2011). Esta fluidez de la movilización cultural hoppers no permite que se les describa o analice como un movimiento social estructurado. No se trata sólo de grupos de personas que actúan contra un “enemigo” social y que además han sido capaces de resolver problemas de movilización de recursos (internos o externos, en el sentido de Nunes, 2014). Las acciones hoppers se producen en un contexto específico y expresan las contradicciones propias de su sociedad. En este caso, los jóvenes-calle encontraron un género musical que les permitió contactarse con otros jóvenes, con organizaciones populares, con entidades públicas, así como con empresarios musicales o productores radiales, de teatro, incluso de televisión (por ejemplo, a través de la musicalización de telenovelas que desarrolló CAP). Mientras que estos jóvenes se movilaron contra el exterminio y accedieron a las tarimas, algunos de ellos incursionaron en el negocio del entretenimiento, haciendo de la “rebeldía” una mercancía. Esta multiplicidad de fenómenos permite hablar del hip hop como movimiento cultural en términos de los llamados “movimientos de experiencia” que McDonald (2004) ha teorizado: articulados en red, móviles, contruidos a partir de lazos de solidaridad que se activan para enfrentar tareas concretas y no para el desarrollo de un programa relativamente establecido.

El “Victoria JAM” permite ejemplificar esta cuestión. La séptima versión se desarrolló en el auditorio del Centro de Desarrollo Comunitario de La Victoria, en la localidad cuarta de San Cristóbal. Los grupos fueron convocados por Che Guerrero aprovechando sus contactos con organizadores de experiencias similares en toda la ciudad, pero no sólo arribaron los grupos invitados, sino que se acercaron artistas que se enteraron del evento y quisieron aprovechar la ocasión para presentarse, en su afán por ganar experiencia y reconocimiento. Algunos de

estos artistas improvisaron durante sus presentaciones: “Relatando suavemente lo que va pasando [...] / Ahora lo que hago es trabajar en los Transmilenios [...] / porque lo que importa es ganarme un sueldo honradamente” (Tomado de la grabación del Victoria JAM del 2011, grupo “Anónima”). El artista se dirige a quienes graban el evento (Jeimy Acosta y Che Guerrero) para hablar de la ciudad:

“Y vengo a relatar lo que encuentro por acá  
me dirijo a la cámara que está grabando por allá [...]   
como decía el Chapulín Colorado  
este cuento continúa y yo no me quedo callado  
en esta guerra-Bogotá  
cansado de tanto abuso de la autoridad”.

Así, el MC pasa de un tema a otro animando al público, conversando con él mientras canta. “Esto es sobreviviendo: rap / Sobreviviente de una manera sobrenatural”. Otro grupo de la localidad de Suba lanza sus arengas: “más escuelas menos centros comerciales. Somos de izquierda, somos una música protesta: rap”. Las narraciones de la calle se suman a las reflexiones sobre el hip hop y su quehacer como movimiento cultural. No se trata solo de “gozarse” las canciones en una suerte de vacío consumista, aquí la calle, debe subrayarse, se afirma pues se narran sus experiencias y sueños.

A la diversión y la fiesta se suma un esfuerzo por visibilizar a los jóvenes de un sector popular (La Victoria), no sólo a través del evento, sino de la producción de videos que circulan por YouTube<sup>182</sup>:

“Bueno, estamos aquí en el teatro La Victoria. Este es un barrio muy popular y muy representativo para la escena del hip hop en Bogotá (...) hoy estamos en el doceavo Festival del Victoria JAM, hoy estamos haciéndole un homenaje a las víctimas. Hoy, 10 de abril, estamos haciendo memoria de nuestra historia, de Jorge Eliécer Gaitán. También estamos haciendo un llamado a la conciencia y al despertar a partir de la

---

<sup>182</sup> Por ejemplo, se puede ver un video promocional del Victoria Jam en: FLY FILM (20 de abril de 2016).

música, a partir del baile y del grafiti, para entender que es necesaria la paz” (Che Guerrero, en: FLY FILM, 20 de abril de 2016)

Así que, además de visibilizarse, el hip hop se suma al llamado por la paz y al reconocimiento de las víctimas. Vale decir que esta décimo segunda versión del Victoria JAM en la que Che Guerrero lo define como un evento de memoria de las víctimas, contó con un espacio para la venta de productos hoppers (manillas, CD, camisetas, entre otros), contó también con un escenario con luces para la presentación de los grupos y con una actividad de elaboración de grafitis en los alrededores del teatro. Che Guerrero en el video del evento, insiste en que se trata de una fiesta que celebra la vida sin licor, sin sustancias psicoactivas, lo que señala el esfuerzo por proyectar una visión de sí mismos como creadores culturales que responde a la concepción que hace de ellos “ñeros” o “putas”.

La tesis ha pretendido dar cuenta de todo este proceso de construcción del hip hop como movimiento cultural, indagando por los procesos que le han permitido elaborar una definición de su propio proceso, el contexto en el que esto ocurre, las relaciones que hicieron posible dicha construcción, el modo como han enfrentado los mercados culturales, sus tensiones internas, los discursos que han desarrollado y su puesta en escena. La fluidez del movimiento se expresa en la multiplicidad de medios que emplean. Como se planteó en la introducción, esos medios, el contexto y las relaciones con otros actores se organizaron alrededor de cuatro procesos: visibilización, discurso, puesta en escena y reflexión. Estos procesos se articulan entre sí de modo que visibilizarse y movilizarse pueden ir de la mano, tal y como lo pretenden lograr los organizadores del Victoria JAM. Sin embargo, la visibilización que se logra a través del Festival Hip Hop al Parque, tensiona la posibilidad de acción y genera discusiones alrededor de lo que significa ser hip hopper. Así que existen relaciones ambiguas y plurivalentes entre los activistas del hip hop, las instituciones públicas, las organizaciones sociales, las empresas del entretenimiento y su público, como se ha evidenciado con ocasión del encuentro entre los funcionarios encargados de las políticas públicas y del abordaje del Festival.

En efecto, para Mathiz, Hip Hop al Parque es un importante evento porque concreta los recursos distritales para esta cultura, pues “ninguna de las empresas de hip hop que existen en Colombia tiene la capacidad para decir que independientemente va a hacer un festival

como ese” (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011). Este es un tema clave en torno al cual se articulan diversas tensiones del hip hop: las limitaciones que tiene el movimiento para producir eventos de gran impacto y por esta vía, su dependencia de otros actores para acceder a espacios distritales, nacionales o internacionales. No debe olvidarse que existen festivales locales que han logrado articularse a dinámicas barriales y reivindicaciones urbanas como una herramienta de movilización social (como los rap-asaltos), sin embargo, estos esfuerzos no han logrado coordinarse entre sí para articular un proyecto relativamente unificado. Entonces, los espacios de discusión y de trabajo que se han dinamizado a partir de diferentes políticas públicas responden a los afanes propios de las instituciones promotoras, a sus ritmos, a sus lógicas de financiación, a sus discursos. Aparece aquí cierta ambigüedad del hip hop como espectáculo: de un lado, el deseo de hacerse visible, de lograr notoriedad y obtener ingresos, de otro lado, la posibilidad de que esa visibilidad desdibuje el carácter crítico del movimiento.

Mathiz: El festival es importante porque es una pantalla que visibiliza el movimiento hacia otros países. Entonces Hip Hop al Parque es el Festival número uno de hip hop en Latinoamérica. Y otra gente de otros países quiere venir a participar en el Festival porque es una ventana, es una vitrina interesante. Lo que no me parece es que, por ejemplo, mucha gente trabaje todo el año pa’ esos tres días, es como si solo esos tres días hubiera hip hop en Colombia y eso es mentira. Hip hop lo hay los 365 días (Mathiz, comunicación personal, 27 de septiembre de 2011)

Hip Hop al Parque recoge y problematiza el complejo proceso de visibilización y puesta en escena de los hoppers. Tal proceso articuló una dinámica de construcción de un nosotros alrededor de la fiebre del break dance, fiebre que llevó luego a que los jóvenes emularan lo que ocurría en las películas, pero que dio paso a que algunos de ellos, provenientes de los sectores populares, se reconocieran entre sí compartiendo preocupaciones, anhelos y propuestas. Los relatos de los hoppers entrevistados permiten evidenciar ese proceso de articulación de la construcción identitaria con el deseo de reconocimiento y visibilización: las primeras presentaciones de los grupos y su acceso a eventos desarrollados por organizaciones populares testimonian el vínculo entre ambos elementos. Para entonces los jóvenes aparecieron como un problema público, pues se les asoció con el llamado sicariato y

con el narcotráfico. Pero en la retórica institucional no sólo se encontraban los jóvenes peligrosos, sino que aparecían aquellos que habían levantado su voz para promover una nueva constitución, los jóvenes que sembraron esperanza. En este escenario se formulan las primeras políticas de juventud, proceso al que se articulan los hoppers para desarrollar eventos con el propósito de contrarrestar las prácticas de eliminación de jóvenes. Los hoppers habían logrado ganarse un espacio que los colocó en las primeras planas de los periódicos.

Tres elementos centrales se conjugaron en este proceso de visibilización: 1) la construcción de un lenguaje propio de los jóvenes-calle a partir del hip hop que les permitió acercarse a las organizaciones populares así como a las entidades encargadas de las primeras políticas públicas de juventud, 2) la apertura de espacios de formulación de las primeras políticas públicas a partir de la preocupación por el sicariato y del interés por reconducir el potencial juvenil, y 3) la compleja situación de exterminio social que creó la necesidad de acercar a los jóvenes a las entidades correspondientes, aun cuando las demandas de los primeros y las lógicas de las segundas no se articularon adecuadamente. Uno de los resultados de la combinación de estos elementos fue el desarrollo de eventos distritales en los que los hoppers fueron protagonistas, no sólo por las presentaciones y la visibilidad que alcanzaron en los medios, sino porque tales conciertos fueron producto de complejas negociaciones entre funcionarios y grupos. Esta trayectoria revela el proceso que permitió a los jóvenes acceder a un espacio para expresar sus preocupaciones y para buscar alternativas a los problemas inmediatos que los aquejaban.

Entonces, la primera cuestión, la construcción del lenguaje compartido, fue animada por las articulaciones y contradicciones propias de la lógica de las calles, de su encuentro con el espectáculo y de su expresión como crítica social. Así, un escenario como El Embajador, antesala de los estudios de televisión de los años 1980, fue convertido en espacio de encuentro y de ensayos. Este lugar recoge a la fiebre del break dance y facilita la articulación del hip hop con los barrios, una vez el calor de la moda bajó en los medios de comunicación. Para los años 1990 el break ha pasado de moda y nuevas discotecas aparecen (como Atlantis) en sectores populares: éste ya no se baila en los sitios de lujo, ahora se practica en las esquinas y en los parques. El hip hop ha dejado de ser una actividad para todo tipo de jóvenes y se convierte en una apuesta de muchachos calle: expresa la crudeza de la violencia y la

exclusión, articula una voz crítica y narra su propia historia, es decir, su propia concepción de la ciudad y su experiencia urbana. En esta misma dirección, es significativo que la preocupación por el exterminio en el escenario de violencia de finales de los años 1980 e inicios de la siguiente década (tercer elemento), abriera el espacio para el desarrollo de conciertos como el de la Plaza de Bolívar y Hip Hop Hurra.

“Surgió así una protesta sobre el por qué tanta masacre, por qué la limpieza social, por qué todo esto. Lo bacano es cómo surge el rap aquí en medio de la violencia, el sicariato y la droga. Y el rap surge con eso, dando a mostrar todo lo que pasaba a nuestro alrededor, con nuestra familia, con nuestra gente, hasta con nosotros mismos, como nos dañábamos, como nosotros dañábamos a otras personas, como las otras personas nos dañaban a nosotros y ... lo de las calles, las calles ante todo, la realidad” (Mario Cantor citado en Perea, 1999, p. 98)

Vale decir que los *hoppers* se construyen a sí mismos en este contexto, constituyendo un público al que dirigen sus propuestas. Esto ocurre también en otras dinámicas juveniles. Tabares (2013) refiere que grupos punk, ambientalistas, feministas y de grafiti en Medellín desarrollan “acciones políticas [que] buscan la socialización y formación de públicos en los valores e ideas promulgadas por los jóvenes” (p. 150). De este modo, se pretende articular la construcción de una conciencia política con el agenciamiento identitario. En el caso del hip hop, la identidad que se puso en juego para promover la movilización política fue la de la calle.

En efecto, las primeras producciones musicales difundidas en casetes y CD recogen las voces de los excluidos. Carlos Andrés Pacheco –CAP-, de Gotas de RAP, habla del proceso que vivió alrededor del segundo disco del grupo “Revoluciones” de 1997<sup>183</sup>: “uno puede ver la calle de un modo artístico, conocer al bueno, al malo, pero siempre con ese respeto hacia ellos, y yo sé que ellos también tienen mucho respeto hacia el grupo” (CAP, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011). Esta relación entre “Gotas” y su entorno adquiere este

---

<sup>183</sup> El casete “Contra El Muro” de 1995 fue el primero que el grupo grabó y comercializó (CAP, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011). La discografía del grupo para esta época es la siguiente: Gotas de Rap. (1997). Revolución. (CD audio). Bogotá: Contra El Muro Record & Gotas de Rap. (1995). Contra El Muro. (Casete). Bogotá: Gotas de Rap.

carácter de respeto mutuo, “porque nosotros fuimos, con nuestras letras, los que mostramos las vivencias de las calles como tal” (CAP, comunicación personal, 27 de noviembre de 2011).

Entonces la identidad se construye en un proceso que se desarrolla a través de un proceso de exhibición: el hip hop pone en escena a los jóvenes-calle. Al exponerse ante los ojos del público (pretendiendo revolucionar sus mentes) se enfrentan al modo como ese público otorga significado a lo que hacen:

“Empecé a ver la realidad y a pensar que había que hacer letras de lo que pasa, siempre de mis vivencias, pero dando un mensaje positivo a la gente. Empecé a vestirme diferente, para sentirme diferente, y se vino el rechazo de la gente. Me sentía remal y en un momento pensé en dejar todo esto. Sin embargo había algo que me decía siga, continúe con lo suyo, hasta que por fin se armó el grupo, comenzaron las presentaciones y empezó a pegar la música que se hacía” (Mario Cantor citado en Perea, 1999, p. 91)

Existen entonces, en el testimonio de Che Guerrero que se acaba de citar, dos tipos de respuesta del público: el que reconoce al hip hop como una expresión válida cuya voz revela críticamente las vivencias de la calle, y el que lo rechaza como una música propia de “ñeros”. Emerge una analogía entre este tipo de interpretaciones y las concepciones propias de las primeras políticas públicas: los jóvenes-peligro (los “ñeros”), al subir a las tarimas se transforman en los “jóvenes-potencial” que levantan su voz crítica, de este modo se opera una transformación simbólica que expresa los anhelos de la política. Los espectáculos distritales de hip hop de mediados de los años 1990 simbolizaron el tránsito que lleva a los jóvenes peligrosos a convertirse en activistas capaces de “salvar” al país.

En este punto es necesario enumerar los espacios, los actores y las relaciones, desarrolladas alrededor de la construcción de un nosotros y del proceso de visibilización hopper:

1. Las salas de cine y los videos en formato betamax, se constituyeron en un primer medio centrado en la representación de las calles neoyorquinas: las películas sirvieron de punto de referencia para muchos jóvenes en Bogotá que intentaron emular lo que veían como break dance. Estos escenarios dieron paso a prácticas de emulación, como

los concursos de baile televisados que contribuyeron a que se constituya un público juvenil ávido de consumir hip hop.

2. Empresas de ropa juvenil, de bebidas y snacks, desarrollaron una publicidad que asociaba sus productos al break dance: la trayectoria de los Bone Breakers representa este proceso de articulación de los jóvenes bailarines con la promoción de eventos y productos, todas estas actividades se convirtieron en actividades comerciales.
3. Los jóvenes-calle se encontraron en diversos escenarios, como el hall del teatro Embajador, para reconocerse entre sí, sintiendo que lo que a ellos les pasaba también ocurría en otros lugares de la ciudad. Este reconocimiento mutuo se articuló al esfuerzo por hacerse visibles, por “subir a las tarimas”. Los jóvenes se encontraron con organizaciones sociales que desarrollaban festivales populares, así como con funcionarios vinculados a programas de prevención integral inspirados en la educación popular. Estos encuentros permitieron un diálogo en el que los jóvenes-calle expresaron sus preocupaciones y elaboraron sus propuestas.

Los hoppers han apelado al espectáculo para construir una propuesta cultural. Ahora bien, como se ha leído la tesis articula los testimonios de varias generaciones de hoppers. Aquellos que hicieron parte de los Bone Breakers hoy están cercanos a los cincuenta años y se dedican a la producción musical de otros géneros o a la comunicación social, mientras que quienes desarrollaron los conciertos en la Plaza de Bolívar tienen más de treinta y, a diferencia de la generación anterior, han hecho al hip hop como parte de su vida. Para la primera generación el break dance les permitió ingresar al mundo de la farándula local, mientras que para la segunda generación el rap se convirtió en un lenguaje para narrar las vidas de las calles, se transformó en una herramienta. Este proceso de visibilización se ordenó cronológicamente como una estrategia para presentar las diversas maneras como los hoppers se encontraron con el hip hop, así como las vicisitudes de tal encuentro, de manera que se evidenciara a través de tales relatos, el proceso de construcción identitario.

La dinámica de visibilización descrita coloca sobre el tapete el hecho de que los movimientos culturales se ordenan a través de la construcción de un público en tanto proceso de constitución de sí mismos. De forma esquemática puede decirse que en el hip hop no sólo se exhibe una identidad, sino que éste emplea dicha exhibición como escenario y estrategia de



sus luchas y propuestas. Pero esta construcción no remite a una experiencia individual, se tramita en el marco de dinámicas de solidaridad y de tensión con otros actores. La comprensión de un movimiento de experiencia, entonces, demanda del análisis de los vectores (o si se quiere, de las líneas articuladoras) alrededor de las cuales se activan las discusiones y las solidaridades entre sus participantes: en el caso del hip hop, la calle se convierte en un elemento central, aun cuando existan discusiones sobre lo que ésta significa y sobre el modo como los hoppers la representan.

Esta dinámica compleja supone una relectura de la dimensión política del hip hop: sus discursos críticos (en los que se cuestiona al Estado, al gobierno, a los políticos) y sus expresiones transgresoras, responden tanto a su proceso de auto-construcción, como de lectura del contexto en el que se desenvuelven. Tales discursos se ordenan a partir de tres maneras de interpelar al público: 1) las vivencias subterráneas que dan voz a los personajes de las calles, de tal suerte que los hoppers al cantar encarnan a los ladrones, a los abandonados, a los adictos. Así, sus angustias, anhelos, excesos se plantean crudamente. Muchas de estas canciones narran cómo los delincuentes luego de ganar mucho dinero caen presos, se enferman, son heridos y pierden lo que habían logrado pues, “lo que por agua viene, por agua se va”. Estas canciones terminan con una moraleja; 2) las críticas desde el gueto que denuncian las condiciones que viven los excluidos, señalando a los políticos, al gobierno, a los medios de comunicación como los actores que se benefician de la situación. En este tipo de temas pretenden articular la protesta y la propuesta, pues “la revolución mental es la salida”; 3) la memoria de los hoppers plantea una reflexión sobre su proceso, así como una discusión sobre quienes hacen hip hop “real” y quienes aparentan. A través de estos temas los cantantes pretenden inquietar a su público, bien para que reconozca las calles, para crear conciencia o para reflexionar sobre el propio movimiento hip hop. Se puede decir que los temas tratados por los hoppers se desarrollan con la intención de promover una sociedad alternativa, que disputan por el sentido social.

Así que el contenido de revolución cultural que promueven los hoppers se encontraría en línea con el principio de totalidad y con el sentido de historicidad planteado por Touraine y por supuesto, con los de identidad y de oposición: proponen otros valores (por ejemplo, la idea de que la marihuana permite un estado superior de la mente) y otra sociedad que emane

de la revolución de las mentes. En efecto, el acceso a las tarimas como oportunidad de expresión y autoafirmación para los jóvenes-calle, hace referencia al modo como el hip hop participa de la sociedad a la que pertenece evidenciando algunas de sus características, por ejemplo, el hecho de que ciertas identidades juveniles se vinculen con la formación de públicos consumidores. Pero el hip hop no sólo enfrenta a sus “enemigos”, se encuentra atravesado por diferentes tensiones que han provocado espacios de reflexión y de autocrítica. Con todo, no puede decirse que se trate de un movimiento “fuerte” que cuente con un proyecto de transformación global y que apunte a la solución de los conflictos centrales de la sociedad contemporánea, lo que por supuesto, no le resta méritos. De otro lado, el hip hop responde a las aspiraciones y problemáticas de jóvenes provenientes de los sectores populares de la ciudad y no de las clases medias, de modo que a la tarea de crear conciencia, se suma la necesidad de generar recursos.

Vale la pena retomar el concepto de espectáculo político que desarrolló Edelman (1991), pues alude a la manera como la política se desarrolla en el mundo contemporáneo. Dicho espectáculo se constituye en una escenificación de la política que emplea la dramatización y la representación de los hechos (a través de noticieros y programas de farándula, entre otros) para dar forma a la relación que sostienen los ciudadanos con las instituciones democráticas: dado que los ciudadanos no pueden acceder al proceso de toma de decisiones, estos dependen de las narraciones que ofrecen la televisión, la radio, la prensa, etc. Estas presentan una serie de ficciones, de narrativas que a un tiempo alejan a los ciudadanos de las decisiones y los relacionan con la política convertida en espectáculo, así, las noticias sobre escándalos de corrupción, contribuyen a crear una representación de los actores políticos, mientras que los ciudadanos se transforman en meros espectadores<sup>184</sup>.

Pero esos espectáculos políticos no sólo implican modelos de dominación, se constituyen en espacios de interrelación entre actores dotados de capacidades desiguales para incidir. Su discurso expresa tanto su diferencia como las condiciones, las desigualdades y exclusiones

---

<sup>184</sup> El trabajo de López de la Roche (2014) presenta el proceso a través del cual se construyó una imagen del país, de sus actores, de sus problemas y de las soluciones requeridas, en fin, de las ficciones que se construyeron durante la presidencia de Álvaro Uribe Vélez. Patriau (2012) aborda el populismo desde las campañas políticas en Colombia, Venezuela y Ecuador, como la construcción discursiva desarrollada desde los medios de comunicación. Este tipo de investigaciones destacan el papel de los medios en las dinámicas políticas.

(en el sentido de Van Dijk, 1990). Los espectáculos, entonces, se constituyen en escenarios a través de los cuales el orden social es renegociado, contestado y recreado. En efecto, los hoppers han logrado participar en esta dinámica del espectáculo, integrando las posibilidades de visibilización, movilización y banalización que este ofrece, en un contexto de restricciones económicas.

La Revista “Habitante Urbano” en su primer número (octubre de 2006) recoge una serie de artículos que ejemplifican la puesta en escena Hopper: “Tantos 20 de julio celebrados [...] hasta que el día de hoy me pregunto ¿qué celebramos? Que yo no sé cuántos años de independencia [...] un grito que al parecer no lo fue y en realidad era un murmullo de poder deliberado para la minoría de siempre”. El texto plantea la necesidad de “creer en lo nuestro” cuestionando el papel colonizador de la televisión y de los grupos “gringos” que se han tomado el imaginario hoppers: “solo quiero transmitir que nuestra independencia no nos la dio ni nos la dará un florero, la independencia de un pueblo nunca dependerá de los designios de unos pocos sino más bien de la actitud de un pueblo” (20 de Julio, octubre de 2006)

En la entrevista a “MC K-NO” que realiza la misma revista (Habitante Urbano), él habla de su nuevo álbum “Honor a mi lenguaje”. Cuando le preguntan por la financiación del trabajo menciona que “Trabajé durante 2 años, con unos ahorros y las ganancias que me dio un demo que saqué en 2003 me fue posible obtener el dinero para poder sacar el disco original” (Entrevista a MC K-NO, octubre de 2006). Estas respuestas plantean la precariedad del trabajo de los artistas. Algo similar plantean “Flaco Flow” y “Melanina” en la entrevista que publica “Habitante Urbano”. Ellos se han presentado en Suiza con ocasión de su canción “Polizones” en la que hablan de la no violencia y hacen un llamado contra la guerra: “se abrieron las puertas para grupos de acá (...) porque preguntaban qué otra música había”. A la pregunta “¿de qué viven?”, ellos responden: “pues todavía no podemos decir que vivimos de la música. Sí, lógico nos ha dado como para de pronto montar otro negocio” (Entrevista a Flaco Flow y Melanina en Revista, octubre de 2006), una peluquería en San Andresito.

Habitante Urbano le pide a MC K-NO que haga un aporte a los lectores:

“No sé, pero me he dado cuenta que aquí en las rumbas mucha gente va con ganas de pelear, con ganas de estar retando a los demás pienso que... no sé, más bien unidos,

ir a los conciertos a sollarse [sic.] la rumba y las canciones, no en ese son de pelea que siempre nos va a hacer cerrar puertas en todo lado [...] unirnos para generar una mejor imagen internacional que la gente en otros países se dé cuenta que en Colombia hay Rap muy bueno y demasiados grupos que están trabajando duro” (Entrevista a MC K-NO, octubre de 2006)

De un lado, las canciones que describen ese mundo “pesado” de las calles, su sordidez, su violencia, sus goces, miedos y anhelos, la voz de los guerreros de las rimas que se levanta para denunciar al Estado, a los políticos, a los medios. Del otro, una música que ha logrado acceder a emisoras, canales de televisión, giras internacionales, así como los asaltos del rap y el trabajo en mesas de concertación de políticas de juventud y de divulgación cultural. Finalmente, las conflictividades en los eventos y fiestas que derivan en confrontaciones violentas y contribuyen a mantener el imaginario sobre el hip hop como un quehacer de “ñeros”. Pero este panorama de carencias, dificultades y construcciones identitarias, se ha movilizado desde la utilización de los espectáculos como una herramienta de revolución mental, al punto que podría plantearse que sin estos el movimiento cultural no tendría los mecanismos de difusión, de contagio que han pretendido emplear desde hace unas tres décadas: “La calle fuente insaciable de conocimiento tiene un representante; el habitante, cuya vida se enmarca entre callejones y vivencias, es así que el habitante urbano define a un pueblo que mantiene una cultura definida: el hip hop” (Editorial, octubre de 2006).

Esquemáticamente se puede decir entonces, que los discursos hoppers se desarrollan en multiplicidad de escenarios (teatros, emisoras, calles, buses, etc.) alrededor de tres propósitos que se relacionan entre sí: 1) la expresión libre de las perspectivas construidas por los jóvenes calle, 2) el rebusque, la supervivencia y 3) la movilización que busca despertar las mentes y reconquistar las calles. Pero estos propósitos se encuentran tensionados por la lógica del mercado musical (que amenaza con controlar lo que pueden decir o hacer los hoppers), así como por las dificultades de gestión relacionados con la producción de sus obras.

Entonces, si el hip hop se comprende como movimiento cultural, se puede plantear que dicha articulación opera en dos niveles: 1) el del proceso que vincula la expresión de la calle, la generación de ingresos y la movilización haciendo del espectáculo una herramienta y 2) el nivel de la farandulización y banalización del discurso hoppers que se desarrolla a través de

concursos y festivales como los que patrocina Red Bull. Así por ejemplo, una nota en la Revista “Habitante Urbano” destacó la gran final de las batallas agenciadas por dicho patrocinador, realizadas en Bogotá el 4 de noviembre de 2006: “Los gallos se van de vacaciones. Este año el destino de las galleras de nuestra Colombia; cambiarán sangre, plumas y espuelas por vestiduras anchas, tennis y gorras de baseball y, sobre todo, mucho flow”.

Como se puede leer, las actividades comerciales se han renovado, pues no se trata de Postobón o la Lechera, sino de Red Bull. Sin embargo, el hip hop continúa convocando un público consumidor, a la vez que ha creado unos espacios de movilización, es decir, unos procesos políticos: los rap-asaltos desarrollados por Poeta, por ejemplo, se dinamizaron como un esfuerzo por cuestionar la presencia de paramilitares. Este tipo de esfuerzos por proponer espectáculos como acciones políticas, no son exclusivos de los bogotanos (Revolución sin Muertos de Medellín es ejemplo de ello) ni de los hoppers. Con todo, estos mismos eventos evidencian la fluidez de las relaciones que establecen los activistas del hip hop, que logran vincularse a diversas causas (que les permiten proyectar su discurso, visibilizarse) y proyectos, expresando su discurso que, a pesar de estos múltiples escenarios y posibilidades, no se articula en un programa relativamente estructurado, ni una organización estable. Esta característica no se puede entender como una debilidad del hip hop, pues se evidencia como un elemento constitutivo que a un tiempo responde a la precariedad y fluidez de las calles, como a las relaciones coyunturales establecidas con los demás actores.

Los conciertos en El Bronx y los rap-asaltos aluden al modo como los hoppers despliegan su movilización cultural y social, así que el reconocimiento de la calle o el rechazo a actores armados, pueden ser temas de sus espectáculos, de su particular modo de ponerse en escena. Pero a ese proceso se suman las presentaciones en los buses y las estrategias de rebusque que además son consideradas por los hoppers como maneras de enriquecer el paisaje urbano. En esta dirección vale decir que los raperos sobre seis ruedas han logrado organizarse, grabar un CD y ser parte del programa de televisión local “Sonido BTA”. Esto ejemplifica el proceso que ha llevado a muchos grupos de las calles hasta los medios de comunicación, como ocurrió con el programa de radio Reino Clandestino, que contribuyó a la presentación de grupos, la reflexión sobre el hip hop y a la construcción de propuestas.

Entonces, los jóvenes-calle han experimentado estrategias que articulan diversos sectores de la ciudad de Bogotá, recreándola a través de sus redes de solidaridad, reinventándola en sus canciones, bailes y grafitis, representándola en sus discusiones. Como lo han planteado diversos estudiosos de la juventud en el país, la estética juvenil se constituye en una clave de lectura de los modos como estos enfrentan a su sociedad, señalando las transacciones, las luchas y las complicidades que estos establecen con ella (Muñoz y Marín, 2002; Acosta, 2015). El presente trabajo contribuye a señalar varios aspectos de la relación entre la estética juvenil y lo político, destacando la importancia de evidenciar el modo como los hombres y mujeres jóvenes construyen una expresión y la emplean como arma de apropiación de la ciudad. Se trata de una búsqueda inacabada en la que para “ser”, es necesario “expresar”. En este caso, la expresión que se conecta con la solidaridad, incluso en lugares violentos y estigmatizados (como El Bronx) a pesar de las tensiones internas. Se requiere profundizar en el mapeo de esas solidaridades en la ciudad, de sus medios, sus límites, sus posibilidades y tensiones para contribuir a la comprensión del modo como se construye Bogotá desde sus habitantes.

Es necesario reconocer que el hip hop pretende construirse desde su diferencia, es decir, desde su identidad como expresión de la calle. Se esfuerzan por crear una estética que tiene un valor político y económico, pero que no se “acomoda” a los espacios públicos formales de la ciudad. En efecto, los jóvenes-calle no se sienten interpelados por la política que tienden a rechazar por corrupta. Para los hoppers el Estado sostiene los privilegios de unos a costa de las mayorías (Pérez, 2011; Perea, 1998; Hernández, 2011). Como jóvenes calle han creado sus propios espacios apelando a la música, el baile y el grafiti, construyendo un nosotros (con sus contradicciones) y estableciendo procesos de comunicación con los gobiernos distritales en materia de políticas de juventud y de promoción cultural que se basan en una compleja relación de “uso mutuo”, esto es, tanto de reconocimiento como de desconocimiento: mientras los jóvenes-calle reclaman acciones contra la matanza de la que son objeto, las instituciones ofrecen programas y proyectos orientados hacia su inclusión en el mercado

laboral formal<sup>185</sup> y sin embargo, unos y otros se acercan entre sí para lograr cierta visibilidad y alcanzar los objetivos trazados por las oficinas correspondientes.

A través de todo este proceso se identificaron tres tensiones internas: 1) la cuestión de la autonomía en relación con la posibilidad de vincularse a empresas disqueras, al hecho de que ellas controlen lo que se puede cantar; 2) el papel de las drogas, pues algunos consideran que el hip hop debe ser una herramienta para salir de ellas, mientras que otros las consideran como un “estado superior de la mente”; y 3) el papel de las mujeres quienes reclaman mayor reconocimiento y critican las actitudes “machistas” y sexistas que sufren en el medio. Estas discusiones expresan el carácter abierto que mantiene el hip hop, el modo como se enfrentan a la tarea de reinventarse de cara a la pregunta sobre el sentido de su quehacer.

Las tensiones y el carácter reflexivo del hip hop en Bogotá problematizan los análisis del movimiento que lo definen como una resistencia:

Veremos como la terraza, la calle, el patio comienzan a llevar la marca del hip hop; se trata de lugares donde los jóvenes reconfiguran sus relaciones de resistencia, conflicto y negociación con las normas institucionalizadas. Bajo la acción de los hoppers, el espacio urbano comienza a contener lugares que se convierten en referentes juveniles (Garcés, et al., 2006, pp. 16-17)

Es cierto que el hip hop contribuye a la construcción de propuestas juveniles y que se enfrentan a la policía y a otras instituciones que operan como garantes del orden, sin embargo, a su interior se desarrollan varias disputas por el sentido del movimiento. Puede decirse que estas giran alrededor de un elemento central: la autonomía, entendida como una condición que se construye en relación con los otros (a diferencia de la independencia – Ver Vásquez, 2005). En este caso se construye en tensión con las industrias de la música, en relación con las decisiones sobre el contenido y el estilo de las canciones: ¿hacerse famoso es un objetivo prioritario, o es sólo un resultado secundario de la lucha social? Esta cuestión expresa un

---

<sup>185</sup> Perea (2015) critica el desconocimiento sistemático de las matanzas sociales por el Estado colombiano, pues no se le reconoce en políticas públicas, no se ha tipificado como crimen y tampoco se le registra en las estadísticas. Cabe decir que esta invisibilización del exterminio en las esferas estatales contribuye a la reproducción de una práctica que cuenta con cierta legitimidad social en algunos sectores sociales, que justifican la eliminación de sectores considerados como indeseables.

aspecto clave del modo como el hip hop conecta el mundo de lo excluido con el universo de lo normalizado: los shows permiten a los jóvenes poner en escena los goces desbordados y violencias urbanas desde su ángulo más crudo, pero cabe preguntar: ¿estos espectáculos “conectan” al público con la calle, o simplemente la “disfrazan” convirtiéndola en mero entretenimiento? En todo caso, los hoppers al colocar sus historias en escena, al ficcionalizar su realidad <sup>186</sup>, no sólo permiten ambas cosas a la vez, sino que obtienen su fuerza precisamente de esta capacidad estética y de la tensión que le subyace.

Nuevamente, Ópera Rap permite evidenciar algunos aspectos del modo como los hoppers colocan en escena su discurso. Para Javi: “Es chévere que la obra guste, pero en el fondo lo que pasa es que uno se pillas que el país está pailas”<sup>187</sup>. En este mismo sentido, la nota menciona que “el encanto se acaba cuando llegan otra vez a Colombia. El problema es que uno llega aquí y se queda encarcelado en el barrio, en la misma pobreza de siempre. Porque aquí esto a nadie le importa. En cambio en Europa presentamos la obra hasta en cárceles y reformatorios” (comentario de Kontent, integrante del grupo). Como se acaba de leer, el modo como se pone en escena el discurso hoppers se encuentra articulado a la cuestión del reconocimiento, así como a la expectativa de generar transformaciones en el entorno a través del trabajo artístico:

Entrevistador: tú hablabas que en Estados Unidos se ha vuelto comercial el hip hop ¿Tú crees que aquí en Bogotá sucede algo parecido?

Toño: claro. Está el hecho de que los pelados de la zona participaron en una novela que se llamó “Por qué diablos?” [...] Esa fue una de las cosas que trató de incluir a los jóvenes en la comunicación masiva, pero también [sirvió para tratar] de sacarlos del bajo mundo, para darle una estética más pulida. Eso lo hace Patricia Ariza con “Ópera Rap” (Toño, comunicación personal, 2 de agosto de 2011)

---

<sup>186</sup> Por ficción se entiende una narración cuya historia no es cierta (incluso cuando se trata de una que parte de hechos reales) pero que es tomada como si lo fuera. Se trata de un carácter lúdico, en la que el “como si” es el elemento central. Ver: Eco (2000) “Si una cosa no puede usarse para mentir, en este caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada” (P. 22)

<sup>187</sup> Esta cita y las que siguen son tomadas de esta nota periodística. Ópera Rap y Muerte en Escena. (11 de abril de 1998).



Toño señala dos caras de la puesta en escena de los hoppers: su inclusión en las lógicas de las industrias culturales y el encuentro con una “estética más pulida”. Ópera Rap puso en escena a jóvenes-calle con una obra que alcanzó reconocimiento nacional e internacional, tanto por su mensaje como por la calidad artística, pues: “sorprende por la calidad interpretativa de todo el elenco y por haber logrado darle mucha altura a un acontecimiento que fácilmente hubiera podido caer en lo superficial y panfletario”<sup>188</sup>. Este “espectáculo” evidenció la posibilidad de generar ingresos a los hoppers, de “salir de la calle con la mente”, esto es, de superar la violencia y la pobreza con el ingenio y la creatividad.

Esta cuestión de la autonomía articula a la discusión sobre el papel de las mujeres: ¿ellas cuentan con el suficiente apoyo para desarrollar un hip hop “propio”, o deben asumir los roles y parámetros masculinos para hacerse un lugar en el movimiento? Ese lugar propio pasa por el posicionamiento de los grupos en el escenario de las presentaciones y la comercialización de la música (como se destaca en el caso de la obra “Patio IV”), también pasa por el proceso organizativo de los colectivos de artistas, así como por el desarrollo de la discusión con los hombres hoppers.

Así que, al poner en escena a la calle, el hip hop se abre a la posibilidad de discutirse, de reflexionarse, de re-plantearse. En otras palabras, dado que el hip hop presenta el universo de las calles exponiendo sus valores, dicha exposición genera discusiones con otros actores (funcionarios, organizaciones populares, empresarios, académicos) que han promovido reflexiones al interior del movimiento. El Primer Congreso Distrital de Mujeres Hip Hoppers sirve como ejemplo: este evento fue patrocinado por la Secretaría Distrital de Cultura y promovido por la Fundación Ayara (Osorio, 2009). Se constituyó en un escenario de discusión entre hoppers, así como entre ellos, funcionarios públicos, activistas de organizaciones no gubernamentales y académicos. Vale la pena señalar que la publicación fue editada por la Universidad Nacional de Colombia y que Diana Avella, como coordinadora general del Colectivo Distrital de Mujeres Hip Hoppers, cita un fragmento de la Política Distrital de Igualdad de Oportunidades para la Equidad de Género con el propósito de justificar el trabajo que han venido desarrollando. Dicho fragmento es el siguiente: “Construir igualdad de oportunidades para las mujeres requiere la existencia de condiciones culturales

---

<sup>188</sup> Tomado de la nota periodística: Lloreda, D. (13 de agosto de 1995).

que permitan revalorizar las identidades y subjetividades, es decir, implica identificar las prácticas individuales y colectivas que producen desventajas contra las mujeres e iniciar su transformación”. Diana Avella recupera este texto de Política porque “ha inspirado esta meta hecha realidad: el *Colectivo Distrital de Mujeres Hip hoppers*” (Citado en Osorio, 2009, p. 8).

Todos estos procesos permiten decir que el hip hop es un movimiento que cuenta con alianzas, conflictos, avances colectivos y retrocesos, que se ha ido formando en su propio proceso, es decir, en su propia experiencia como cultura. Por tanto, ese proceso y esa experiencia, aun cuando privilegie las voces de los hoppers, requirió de una lectura del modo como han sido definidos, categorizados e interpelados por los otros (instituciones e industrias culturales).

En estas tensiones se destaca el modo como los discursos construidos son puestos en escena, así como los problemas que trae consigo el paso de la palabra a la acción: las dificultades para acceder a recursos y las rivalidades que surgen, las relaciones complejas con las entidades públicas y los problemas para coordinar la construcción de proyectos colectivos. Vale decir que desde finales de los años 1990 y durante los 2000, los hoppers se involucran en la gestión cultural, en un esfuerzo que pretende articular la movilización juvenil con la construcción de un público consumidor, esto es, el continuo esfuerzo por conjugar la política con el rebusque.

Ahora bien, desde esta perspectiva, la tesis aporta elementos para profundizar el análisis de la relación entre activismo cultural y acción política, en la medida en la que permite problematizar el espectáculo como mecanismo de reproducción del orden (y de sus desigualdades) y espacio de lucha.

De otro lado, se requiere desarrollar investigaciones que permitan comparar diversos casos, de modo que se pueda establecer con mayor claridad el papel de las industrias culturales, de las condiciones locales y de los procesos de apropiación y reinención desarrollados en cada contexto. El trabajo de Tickner (2008) es uno de los pocos que han avanzado en esta dirección. Así mismo, se requiere comparar al hip hop con otros procesos culturales juveniles, de cara a la gestión de las identidades en el marco del espectáculo y del consumo.

La tesis se constituye en un esfuerzo por reconocer la capacidad de los jóvenes-calle para constituirse en actores, esto es, para enfrentar sus condiciones y proyectar su propia lectura sobre la realidad que viven. Se trata de un aporte al conocimiento colectivo sobre los sectores populares, de cara a la necesidad de descifrar el modo como éstos enfrentan sus particulares condiciones en el escenario cultural y social contemporáneo. Espero que tal conocimiento contribuya al diálogo entre dichos sectores y la academia.

## Bibliografía

- Acosta, F. (2015). Introducción. En Acosta, F. et. al., *Juventudes, participación y políticas participación y políticas asociados, organizados asociados, organizados y en movimiento*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Alcaldía Mayor de Bogotá (1999). *Bogotá Joven: piénsala, créala. Hacia una política integral para la juventud*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Alcaldía Mayor de Bogotá (2 de noviembre de 2001). Decreto 858 de 2001 por el cual se reglamenta la elección de los Consejos Locales de Juventud y el Consejo Distrital de Juventud. Recuperado de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4412>
- Alcaldía Mayor de Bogotá (2006). Política Pública de Juventud para Bogotá D.C. 2006-2016. Recuperado de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=22240>
- Aldridge, D. & Stewart, J. (2005). Introduction: Hip hop in History: Past, Present, and Future. *The Journal of African American History*, (90)3, 190-195.
- Álvarez, R. (2004). Bailando en las calles, nuevas sensibilidades en el espacio urbano. *Ensayos en Ciencias Sociales* (pp. 83-108). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Amaya, A., & Marín, M. (2000). Nacidos para la batalla. *Nómadas*, (13), 64-73.
- Arrow, K. & Raynaud, H. (1989). *Opciones sociales y toma de decisiones mediante criterios múltiples*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Asuntos Sociales de la Alcaldía Mayor de Bogotá (1997). *Joven-es Bogotá. Hacia la formulación de una política pública de juventud para Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Documento de Trabajo.
- Axelrod, R. (1986). *La evolución de la cooperación: el dilema del prisionero y la teoría de juegos*. Madrid: Alianza Editorial.

- Bourdieu, P. (1990) *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cadena, A. (2004). *Proyectos sociopolíticos, poblacionales y familias: de las políticas de higiene al control a través del afecto. Colombia 1900-1999*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Castells, M. (2003). *La era de la información. Vol. 2 El Poder de la identidad*. Madrid: Alianza.
- Castiblanco, G. (2005). RAP y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabula Rasa*, (3), 253-270.
- Castro-gómez, S. & Restrepo, E. (2008). Introducción: Colombianidad, población y diferencia. En Castro-Gómez, S. & Restrepo, E. (Eds.), *Genealogías de la Colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Cejudo, G. (2008). *Discurso y políticas públicas: enfoque constructivista*. México: Centro de Investigación y Docencia Económicas.
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. & Roberts, B. (2014). Subculturas, culturas y clase. En Stuart, H. & Jefferson, T. (Eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Concejo de Bogotá (2011). *Acuerdo 3*. Recuperado de <http://www.legal.unal.edu.co/sisjurun/normas/Normal.jsp?i=43228>

- Consejería presidencial para la juventud, la mujer y la familia (1992). *Documento para la política de Juventud*. Bogotá: Impresos Fotolito.
- Consejería presidencial para la juventud, la mujer y la familia (1993). *La Juventud y la Constitución de 1991: Memorias del Seminario Taller Nacional*. Bogotá, Diciembre 6, 7 y 8 de 1991. Bogotá: Impresos Escala.
- Consejería presidencial para la juventud, la mujer y la familia (1994). *Informe de Gestión. 1990-1994*. Bogotá: Gráficas Ducal.
- Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia. (1994). *Disposiciones preventivas del alcoholismo, el maltrato y la delincuencia: por la niñez y la juventud en Santafé de Bogotá*. Bogotá: (n/a).
- Coudry, I. (2001). Japanese Hip-Hop and the globalization of Popular Cultural. En Gmelc, G. & Zenner, W. (Eds.), *Urban life: Readings in the Anthropology of the city* (pp. 357-387). Prospect Heights: Waveland Press
- Dagbovie, P. (2005). Of All Our Studies, History Is Best Qualified to Reward Our Research: Black History's Relevance to the Hip hop Generation. *The Journal of African American History*, 90(3), 299-323.
- Daza, R. (1996). *La Política Nacional de Juventud*. *Nómadas*, (4), 118-119.
- Debord, G. (1978). *La Sociedad del espectáculo*. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>
- De la Torre, A. (2012). *¡Ush, éstas nenas hablan como manes!: una aproximación etnográfica a las relaciones de género en la escena del rock transgresivo en Bogotá*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2006). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.

- Departamento Nacional de Planeación (1995). Documento CONPES 2794 de 1995.  
Recuperado de  
[http://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/conpes\\_dnp\\_2794\\_1995.htm](http://www.icbf.gov.co/cargues/avance/docs/conpes_dnp_2794_1995.htm)
- Dijk, T. (1990). *La noticia como discurso : comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Downs, A. (1992). Teoría económica de la acción política. *Diez Textos Básicos de Ciencia Política* (pp. 93 -111). Barcelona: Ariel Ciencia Política.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen S.A.
- Edelman, M. (1991) *La construcción del espectáculo político*. Buenos Aires: Manantial.
- Esposito, R. (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Farrar, M. E., & Warner, J. L. (2008). Spectacular resistance: The billionaires for Bush and the art of political culture jamming. *Polity*, 40(3), 273-296.
- Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la Juventud*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, C. & Porzio, L. (2004). Los estudios sobre culturas juveniles en España (1960-2003). *Revista Estudios de Juventud*, (64), 9-28.
- Fischer, F. (2003). *Reframing Public Policy: Discursive Politics and Deliberative Practices*. New York: Oxford University Press.
- Forero, A. (2009). *Aciertos y desaciertos de la política de juventud y la participación juvenil en Bogotá, 1991-2008*. (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Foucault, M. (1998) *El sujeto y el poder*. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20.
- Foucault, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

- Foucault, M. (2002). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. México: Fondo de cultura económica.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France 1977-1978*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1992). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Foucault, M. (2011). *Historia de la Sexualidad. La Voluntad de Saber*. (Vol. 1). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fouce, H. (2004). El Punk en el ojo del huracán: de la nueva ola a la movida. *Revista Estudios de Juventud*, 64 (04), 57-65.
- Fraser, N. (1991). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. En Calhoun, C. (Ed.) *Habermas and the Public Sphere* (pp. 109-142). Cambridge, MA: MIT Press.
- Fraser, N. (1995). Politics, culture and public sphere: toward a postmodern conception. *Social Postmodernism Beyond Identity Politics* (pp. 287-312). Cambridge: Cambridge University Press.
- Garcés, A. (2011). Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín-Colombia. *Revista De Estudios Sociales - Universidad De Los Andes*, (39), 42-54.
- Garcés, A., Tamayo, P. & Medina, J. (2006). Como Un Tatuaje ... Identidad y Territorios en la Cultura Hip hop de Medellín. *Educación física y Deporte-Universidad de Antioquía* 25(2), 11-25.
- Garcés, A., Tamayo, P. & Medina, J. (2006). Territorialidad e identidad hip hop raperos en Medellín. *Anagramas: Rumbos y sentidos de la comunicación*, 5(10), 125-138.
- García, A. (2009). Tacones y siliconas, hormonas y otras críticas al sistema sexo/género. Feminismos y experiencias de transexuales y travestis. *Revista colombiana de antropología*, 45(1), 119-146.



- García, J. (2006). *Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- García-Canclini, N. (1999). El consumo cultural: una propuesta teórica. *El Consumo Cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Goffman, E. (2010). *From the Blues to Hip hop: How African American Music Changed U.S. Culture and Moved the World. Discovery Guides*. Recuperado de <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/04/from-the-blues-to-hip-hop.pdf>
- Gómez, R. & González, J. (2007). Relato a dos tiempos: herencias y emergencias de la apariencia corporal. *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- Góngora, A. & Suárez, C. (2008). Por una Bogotá sin mugre: violencia, vida y muerte en la cloaca urbana. *Universitas Humanística*, 66(66), 107-138.
- Gosa, T. (2009). Hip-Hop Politics, Activism, and the Future of Hip-Hop. *Journal of Popular Music Studies*, 21(2), 240-246.
- Grupo Liebre Lunar (2010). *Soñando se resiste. Hip hop: en la calle y al parque*. Bogotá: Orquesta Filarmónica de Bogotá/Grupo Liebre Lunar.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2008). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En Hall, S. & Gay, P. (Comps.) *Cuestiones de identidad y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hardt, M. & Negri, A. (2004). *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*. Madrid: Debate-Mondadori.

- Heath, J. & Potter, A. (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Madrid: Taurus.
- Henao, J. (2003). La formulación de la política pública de juventud de Bogotá 2003-2012: un ejercicio de democracia participativa y de construcción de futuro. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 2(2), pp. 103-144.
- Hernández, J. (2011). Hip hop. La Calle: un Asunto Macho. En Díaz, C. (et. al) *Tribu Capital* (pp. 85-97). Bogotá: Común presencia.
- Herrera, M. & Chaustre, A. (2012). Violencia urbana, memoria y derecho a la ciudad: experiencias juveniles en Ciudad Bolívar. *Pro-Posições, Campinas*, 23(1), 65-83.
- Hirschman, A. (1977). *Salida, voz y lealtad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ibarra, P. & Tejerina, B. (1998). *Los movimientos sociales. Transformaciones políticas y cambio cultural*. Madrid: Trotta.
- Instituto Distrital de las Artes (2013). *Programa Distrital de Estímulos 2013. Premio Festivales al Parque*. Recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/view/10987214/programa-distrital-de-estimulos-2013-premio-festivales-al-parque>
- Laclau, E. & Mouffe, C. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lázaro, G. & Silva, O. (2016). Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social. En *Cadernos de Estudos Africanos*, (31) 41-67.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Le Breton, D. (2012). *La edad solitaria. Adolescencia y sufrimiento*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Lipovetsky, G. (2004). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.

- López-De la roche, F. (2014). *La Ficciones del Poder. Patriotismo, Medios de Comunicación y Reorientación Afectiva de los Colombianos Bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. Bogotá: IEPRI Debate.
- Macdougall, M. A. (2008). Hip hop Culture. Misogyny is just the beginning... how will it end? En *Women making waves*, (19), 1-16. Recuperado de <http://www.bwss.org/wp-content/uploads/2008/08/bwsswomenmakingwavessummer2008print.pdf>
- Maffesoli, M. (2004). Yo es otro. En Laverde, M., Daza, G. & Zuleta, M. (Eds.), *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*. Bogotá: Universidad Central.
- Maffesoli, M. & Martínez, D. (2007). *El crisol de las apariencias: para una ética de la estética*. México: Siglo XXI Editores.
- Marín, M. & Muñoz, G. (2002). *Secretos de Mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central.
- Marín, M. (2008). Bailarines en punto de quiebre: el reto del breakdance: tramitación pacífica de conflictos. *Para cartografiar la diversidad de l@s jóvenes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto de salud pública/Colciencias.
- Martín-Barbero, J. (1998a). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.
- Martín-Barbero, J. (1998b). Jóvenes: des- orden cultural y palimpsestos de identidad. *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (pp. 22-37). Bogotá: Universidad Central/Siglo del hombre Editores.
- Martín-Barbero, J. & Rey, G. (1999) *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Martín-Barbero, J. (2002). Jóvenes, comunicación e identidad. *Revista Pensar Iberoamérica*. Recuperado de <http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric00a03.htm>

- Martín-Barbero, J. (2004). Crisis identitarias y transformaciones de la subjetividad. *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*. Bogotá: Universidad Central. 33-46
- Matsunaga, P. (2008). As representações sociais da mulher no movimento hip hop. *Psicologia & Sociedade*, 20(1), 108-116.
- McDonald, K. (2004). Oneself as another: from social movement to experience movement. *Current Sociology*, 52(4), 575-594.
- Melgarejo, J. (2008). *Política pública de juventud en Bogotá 2000-2007*. (Tesis de especialización, Escuela superior de administración pública, ESAP). Recuperado de <http://cdim.esap.edu.co/BancoMedios/Documentos%20PDF/a6836%20-%20politica%20publica%20de%20juventud%20en%20bogota%20%28pag%2057%20-%20197%20kb%29.pdf>
- Melo, V. (2002). Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o Hip hop. *Cadernos Cedes*, 22(57), 63-75.
- Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El colegio de México.
- Ministerio de Educación & UNDCP (1999). *Casas de la Juventud. Espacios para soñar, aprender y construir*. Bogotá: (n/a)
- Ministerio de Educación Nacional (1998). *Ley de Juventud. Ley 375 de 1997*. Recuperado de [http://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-85935\\_archivo\\_pdf.pdf](http://www.mineduacion.gov.co/1621/articles-85935_archivo_pdf.pdf)
- Ministerio de Educación Nacional (S.F.) *Jóvenes constructores de un Nuevo País. 1998-2002*. Bogotá: (n/a)
- Moraga, M., & Solorzano, H. (2005). Cultura Urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, 13(23), 77-101.
- Muñoz, G. (2000). Otra década perdida: Políticas Públicas de Juventud en la Región Andina. *Nómadas*, (13), 239-246.

- Muñoz, G. (2003). Temas y problemas de los jóvenes colombianos al comenzar el siglo XXI. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 1(1). 145 – 180.
- Muñoz-Laboy, M., Weinstein, H., & Parker, R. (2007). The Hip-Hop Club Scene: Gender, Grinding and Sex. *Culture, Health & Sexuality*, 9(6), 615-628.
- Nunes, C. (2014). O conceito de movimento social em debate. Dos anos 60 até à atualidade. *Sociologia, problemas e práticas*, (75), 131-147.
- Ocampo, A. (1997). *Informe de experiencia Bogotá. Club Activos*. (Monografía sin publicar).
- Oliver, W. (2006). "The Streets": An Alternative Black Male Socialization Institution. *Journal of Black Studies*, 36(6), 918-937
- Olson, M. (1992). *La lógica de la acción colectiva: bienes públicos y la teoría de grupos*. México: Noriega/Limusa.
- Osorio, Z. (2009) *Callejeras. Bogotá D. C. Segundo Congreso Distrital de Mujeres Hip hoppers*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Patriau, E. (2012). ¡El Populismo en campaña! Discursos televisivos en candidatos presidenciales de la región Andina (2005-2006). *Revista Colombia Internacional*, (76), 293-325.
- Peña, C. (2008). Trazos y bucles de la política de juventud. *Para cartografiar la diversidad de l@s jóvenes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto de salud pública/COLCIENCIAS.
- Perea, C. (1998). Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y política. *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. (129-150). Bogotá: DIUC/Siglo del Hombre.
- Perea, C. (1999). Predicando mi mensaje. Testimonio rapero. *Revista Análisis Político*, (37), 91-109.

- Perea, C. (2007). *Con el Diablo Adentro. Pandillas, Tiempo Paralelo y Poder*. México: Siglo XXI Editores.
- Perea, C. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Bogotá: La Carreta Social/Universidad Nacional.
- Perea, C. (2015). *Limpieza social. Una violencia mal nombrada. Informe del Centro Nacional de Memoria Histórica*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica/ Instituto de Estudios Políticos/Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia.
- Pérez, A. (2009). Cuerpos tatuados, “almas” tatuadas: nuevas formas de subjetividad en la contemporaneidad. *Revista colombiana de antropología*, 45(1), 69-94.
- Pérez, J. (2011). Más allá del ruido, el Hip hop en Bogotá. *Historia, Memoria y Jóvenes en Bogotá: De las Culturas Juveniles Urbanas de Fines de Siglo XX a Manifestaciones Identitarias Juveniles en el Siglo XXI* (pp. 119-144). Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte/Asociación Metamorfosis Social.
- Pinilla, A. (2007). La experiencia juvenil en una sociedad mediática. *Revista pedagogía y saberes*, (27), 69-76.
- Plan distrital de juventud, viceministerio de la juventud & UNDCP (S.F.) Actas de Acuerdo Local y de Compromisos Inter-institucionales sobre Políticas de Juventud en Santa Fe de Bogotá. Bogotá: (n/a).
- Polanyi, K. (2003). *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Potter, R. (1995). *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. New York: State University of New York Press.
- Putnam, R., Leonardi, R. & Nanetti, R. (1993). *Making Democracy Work: Civic traditions in Modern Italy*. Princeton: Princeton University Press.

- Putnam, R. (2002). *Solo en la bolera. Colapso y resurgimiento de la comunidad norteamericana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Reguillo, R. (2007). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Editorial Norma.
- Restrepo, A. (2010). Las políticas públicas como mecanismos de reproducción del estado: una mirada desde la política pública de juventud de Bogotá. *Antípoda*, (10), 85 -106.
- Rincón, A. (2014). *Entre la transformación y las limitaciones: Avances, retos e interpelación popular a la seguridad en Bogotá*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional, Bogotá, Colombia.
- Robledo, A. & Rodríguez, P. (2008) *Emergencia del sujeto excluido. Aproximación genealógica a la no-ciudad en Bogotá*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Rodríguez, E. (1999). *Juventud y políticas públicas en América Latina*. Ponencia presentada en el Seminario UMBRALES. Recuperado de:  
<http://www.unicef.org/colombia/pdf/PoliticasyJuv2.pdf>
- Rodríguez, V. (2005). La Bogotá Breaker. En Beltrán, A., Castillo, L. & Rodríguez, V. *Memorias de Danza. Tomo I*. (pp.51-98). Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá/Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Rosaldo, R. (1991). *Cultura y Verdad: nueva propuesta de análisis social* (Vol. 77). México: Grijalbo.
- Rosanvallon, P. (2007). *La contrademocracia. La política en la era de la desconfianza*. Buenos Aires: Manantial.
- Rose, T. (1994). *Black Noise. Rap music and Black culture in contemporary America*. Londres: University Press of New England.
- Salazar, A. (1991). *No Nacimos pa' semilla*. Bogotá: CINEP

- Sarmiento, L. (2000). *Política Pública de Juventud en Colombia. Logros, Dificultades y Perspectivas*. Recuperado de [http://genova-quindio.gov.co/apc-aa-files/62323539363636306536393234326662/PP\\_de\\_JUVENTUD.pdf](http://genova-quindio.gov.co/apc-aa-files/62323539363636306536393234326662/PP_de_JUVENTUD.pdf)
- Sarmiento, L. (2006). *El infortunio de las políticas públicas de juventud en Bogotá*. Recuperado de [http://www.almamater.edu.co/Servicios/Integracion\\_Academica/Diplomado\\_Cultura\\_Democratica/Sesiones/Sesion\\_03/El\\_infortunio\\_de\\_las\\_politicas\\_publicas\\_de\\_juventud\\_en\\_Bogota.pdf](http://www.almamater.edu.co/Servicios/Integracion_Academica/Diplomado_Cultura_Democratica/Sesiones/Sesion_03/El_infortunio_de_las_politicas_publicas_de_juventud_en_Bogota.pdf)
- Segovia, G. (S.F.) *La violencia en Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Consejería Presidencial para la Juventud, La Mujer y la Familia/Alcaldía Mayor de Bogotá/UNDCP.
- Scott, J. (2007). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- Simmons, A. (2008). Black womanhood, misogyny, and hip-hop culture: a feminist intervention. *Cultural Landscapes*, 1(2), 27-48.
- Soares, B. (2004). As mensagens sobre drogas no rap: como sobreviver na periferia. *Ciência & Saúde Coletiva*, 9(4), 975-985.
- Schwarz, P. (2012). Acerca de la noción de género en tanto abordaje y sus devenires y potencialidades epistemológicas y políticas en los estudios sobre juventudes. *Juventudes y género. Sentidos y usos del cuerpo, tiempos y espacios de los jóvenes de hoy*. Buenos Aires: Lugar Editorial
- Tabares, C. (2013). Los jóvenes y sus discursos reconfiguradores de la política. Acciones políticas con las que resisten la cultura política tradicional. *Revista Estudios Políticos*, (42), 138-156.
- Takeuti, N. (2010). Refazendo a margem pela arte e política. *Nômadias*, (32), 13-26.
- Tarrow, S. (2012). *El poder en movimiento. Movimientos sociales, acción colectiva y política*. Madrid: Alianza.



- Tickner, A. (2008). Aquí en el Ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico Latin. *American Politics and Society*, 50(3), 121-146.
- Tijoux, M., Facuse, M. & Urrutia, M. (2012). El Hip hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Revista de la Universidad Bolivariana*, 11(33), 429-449.
- Tilly, Ch., & Wood, L. (2010). *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona: Crítica.
- Toner, A. (1998). *Hip-Hop*. (Vol. 6). Madrid: Celeste ediciones.
- Touraine, A. (2006). Los Movimientos Sociales. *Revista Colombiana de Sociología* (27), 255-278.
- UCPI. (1998). Presentación. En Nupia, C. (Ed.), *De mentes jóvenes. Ensayos*. Bogotá: Unidad Coordinadora de Prevención Integral.
- Uribe, J. (2001). *La Invención de lo Juvenil*. Bogotá: Programa Desarrollo Institucional y comunitario/Programa de Cooperación Internacional Unión Europea-República de Colombia.
- Uribe, J. & Rey, A. (2004). Huellas de varias generaciones Logradas. Historia de la organización juvenil AJUDESCO. *Rafael Uribe Uribe de Conquista por Bogotá*. Bogotá: Fondo de Desarrollo Local Rafael Uribe Uribe.
- Uribe, J. (2007). Corporalidad juvenil: retos para la educación en salud. *Pedagogía y Saberes*, (27), 127,133.
- Valencia, J. & Machado, E. (2004). Mafalda: Relatos de Transformación y Tenacidad con Huellas de Mujer. *Rafael Uribe Uribe de Conquista por Bogotá*. Bogotá: Fondo de Desarrollo Local Rafael Uribe Uribe.
- Vargas, O. (1999). *Imaginarios de poder en la relación jóvenes-estado en Santafé de Bogotá, D.C: 1991-1994*. (Trabajo de grado). Universidad Nacional, Bogotá, Colombia.

Vázquez, F. (2005). *Tras la autoestima. Variaciones sobre el yo expresivo en la modernidad tardía*. San Sebastián: Tercera Prensa-Hirugarren Prentsa.

Velázquez, F. & González, E. (2003). *¿Qué ha pasado con la participación ciudadana en Colombia?* Bogotá: Fundación Corona

Viera, J. (s.f.) *Informe de gestión*. Coordinación Plan Distrital de Juventud. (Inédito).

### Webgrafía consultada

Canal Capital. (12 de octubre de 2013). Hip Hop al Parque 2013. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=q8q\\_QfISYLs](https://www.youtube.com/watch?v=q8q_QfISYLs).

Canal Capital. (s.f.). Visibilizando la voz urbana. Hip Hop al Parque 2014. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.canalcapital.gov.co/todos-los-programas/145-informativa/noticias-destacados/15403-visibilizando-la-voz-urbana-hip-hop-al-parque-2014-en-directo-por-canal-capital>

Casa de la Cultura del Rincón de Suba (12 de enero de 2013) Casa de la cultura del Rincón de Suba. Recuperado de: <http://escuelashiphobogota.com/pdf/casa.pdf>

Casa del Hip Hop colombiano – Arte Revolucionario. (12 de mayo de 2014). [Actualización de estado de Facebook]. <https://www.facebook.com/La-Casa-Del-Hip-Hop-Colombiano-Arte-Revolucionario-340200719335647/?fref=ts>

Che Guerrero (25 de marzo de 2011) Che Guerrero. Recuperado de: <http://www.myspace.com/mccheguerrero>

Fundación AYARA (22 de marzo de 2015). Familia AYARA. Recuperado de: [www.ayara.com.co](http://www.ayara.com.co)

Instituto Distrital de las Artes. (s.f.) Hip Hop al Parque 2013. Recuperado de <http://hiphopbta.com/cartilla-hip-hop-al-parque-2013/>

Instituto Distrital de Recreación y Deportes. (s.f.). Hip Hop al Parque 2013. Recuperado de <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/hip-hop-al-parque-2013>

Jiggy Drama. (s.f.). En Wikipedia. Recuperado el 10 de noviembre de 2015 de [https://es.wikipedia.org/wiki/Jiggy\\_Drama](https://es.wikipedia.org/wiki/Jiggy_Drama)

La Plataforma. (s.f.) Élite Red de Hip Hop. Festival Revolución sin Muertos. Recuperado de [laplataforma.net/?pag=543](http://laplataforma.net/?pag=543)

RAPCOLOMBIANOPASIÓN. (s.f.). Fondo Blanco-Historia. Recuperado de [http://rapcolombianopasion.es.tl/\\*Crack-Family-Gz\\*.htm](http://rapcolombianopasion.es.tl/*Crack-Family-Gz*.htm)

Raperos Urbanos de 6 Ruedas. (18 de febrero de 2014). Tarima de seis ruedas. [Mensaje de un Blog]. Recuperado de <http://blogs.elespectador.com/espectador-hip-hop/2014/02/18/tarima-de-seis-ruedas/>

Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte. (s.f.). Hip Hop al Parque 2013. Recuperado de <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/hip-hop-al-parque-2013>

SONY MUSIC ENTERTAINMENT – COLOMBIA. (s.f.). Quiénes somos. Recuperado de [www.sonymusic.com.co/quienes-somos/](http://www.sonymusic.com.co/quienes-somos/)

Valbuena, C. (25 de mayo de 2006). *Hip hop. Entrevista al grupo Por Razones de Estado. Ser fiel a lo que se piensa y quiere hacer*. Recuperado de <http://www.voltairenet.org/article139365.html>

Verdad Abierta. (12 noviembre de 2012). Acuerdos del cese al fuego entre 1984 y 1986 con las Farc, el M-19, el Epl y la Ado .Recuperado de <http://www.verdadabierta.com/procesos-de-paz/farc/4292-acuerdos-del-cese-al-fuego-entre-1984-y-1986-con-las-farc-el-m-19-el-epl-y-la-ado>

## Noticias – artículos de prensa y revistas de opinión y farándula

20 de Julio. (octubre de 2006). *Habitante Urbano*. No. 1. s.p.

Arias, J. (7 de diciembre de 1997). Los 99.1 Universos de la Música. La música no solamente se siente. La música se piensa y se calcula. La música se lee y se analiza.

*El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-667761>

Chocquibtown, del Pacífico para el mundo. Entrevista a Tostao. (25 de octubre de 2010).

*Revista "Shock"*. Recuperado de <http://www.shock.co/articulos/chocquibtown-del-pacifico-para-el-mundo>

Editorial (octubre de 2006). *Revista Habitante Urbano*. No. 1. S.P.

Empleado de logística pretendía entrar marihuana a Hip hop al Parque. (14 de octubre de 2014). *El Tiempo*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/bogota/policia-capturo-a-funcionario-cuando-ingresaba-marihuana-a-hip-hop-al-parque/14683537>

Entrevista a Caoba Níquel (junio de 2001). Documento Cero. No. 01. s.p.

Entrevista a Flaco Flow y Melanina en Revista. (octubre de 2006). *Revista Habitante Urbano*. No. 1. S.P.

Entrevista a MC K-NO. (octubre de 2006). *Revista Habitante Urbano*. No. 1. s.p.

Entrevista a Zkirla (junio de 2001). Documento Cero. No. 01. S.p.

La "Radioteca". (5 de diciembre de 2015). Senal Memoria. Recuperado de <http://www.senalmemoria.co/articulos/991-frecuencia-joven-de-la-radiodifusora-nacional-de-colombia>

Las Delicias de Maiky. (S.F.). DJ CAS, una vida en los tornamesas. Recuperado de <http://www.lasdeliciasdemaiky.co/dj-cas-una-vida-en-los-tornamesas/>

Lloreda, Diana. (13 de agosto de 1995). Ópera RAP. *El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-383032>

Ópera Rap y Muerte en Escena. (11 de abril de 1998). *Redacción El Tiempo*. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-741193>

Patio IV. Hip hop femenino en las tablas. (octubre de 2006). *Revista Habitante Urbano*. No. 1. S.P.

Poesía del Asfalto. (Junio 27 – Julio 4 de 1994). *Revista Cambio* 16. No. 55. P. 23

Radiónica. (26 de octubre de 2004). Deja Vu. Episodio 4 (Parte 3). [Archivo de audio].  
Recuperado de <http://www.radionica.rocks/podcasts/deja-vu/episodio-4-parte-3>

Rap a la torta tendrá 23 grupos. (15 de julio de 1996). *El Tiempo*. Recuperado de  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-433907>

Rap en el velódromo y la media torta. (6 de junio de 1995). *El Tiempo*. Recuperado de  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-339604>

RAP-tada la Plaza de Bolívar (6 de junio de 1995). *El Espectador*, s.p.

Robayo, C. (22 de junio de 2013). 20 años de un paro cívico que marcó la localidad de Ciudad Bolívar. *Desde Abajo*. s.p.

Transformando una ciudad a través del RAP. (28 de septiembre de 2014). *El Tiempo*.  
Recuperado de <http://www.eltiempo.com/bogota/el-hip-hop-para-la-solucion-de-conflictos-/14606766>

Troler, K., (11 de julio de 1994). ¡Hip-Hop-Hurra!. *Revista Cromos*. P. 18.

## Videos

AGATHONMEDIA. (21 de febrero de 2011). Revolución Sin Muertos. [Archivo de video].  
Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=YSM\\_mDpNAQQ](https://www.youtube.com/watch?v=YSM_mDpNAQQ)

AZ (9 de noviembre de 2013). Estilo Bajo En Hip Hop al Parque 2013. [Archivo de video].  
Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=d0Ey2fOYnk>

Engendros del Pantano. (25 de marzo de 2017). Engendros del Pantano. Hip hop al Parque 2013/  
Cleptomanía (en vivo). [Archivo de video]. Recuperado de  
[https://www.youtube.com/watch?v=gzi1xn\\_GVmA](https://www.youtube.com/watch?v=gzi1xn_GVmA)

FLY FILM (20 de abril de 2016). Festival Victoria Jam. Fly Film. [Archivo de video].  
Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=gtL3yo\\_Nefo](https://www.youtube.com/watch?v=gtL3yo_Nefo)

Hip Hop Colombia HHC (29 de octubre de 2013). Hip Hop al parque 2013 La FM Hip Hop de La FM. [Archivo de video]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=zageQJKn6mA>

INTERMUNDOS (2007). Frekuensia Kolombiana. [Archivo de video].

Kingkongclick Squad. (5 de noviembre de 2013). King Kong Click en “Hip Hop al Parque” 2013 [Colombia]. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=us5GRWlkCbg>

La tribu hip hop. (18 de octubre de 2014). Gabylonia Hip Hop al Parque 2014 // Rueda de Prensa. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tKvs0OwhywY>

Okey Caliz. (7 de marzo de 2013). RU6R HAMPÁ Subterráneo raperos urbanos de 6 ruedas. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tj0VyHxYt90>.

Rubiano, M. (19 de abril de 2013). Entrevista a Cejaz Negraz Parte 1. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=m8fIrHC-qYs>

SonidoBTA. (11 de mayo de 2013). Sonido BTA. Productividad artística informal. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZESMU2SXajo>.

SonidoBTA. (23 de junio de 2014). Sonido BTA. El Hip hop haciendo historia: Plaza España, comercio con puro Style. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gPAdsWWP6is>

## **Canciones citadas**

Ariza, A. (3 de marzo de 2013). Legalízala-estilo bajo. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZQjTmoaJZ6o>

Aroma Urbano (11 de octubre de 2014). Loko Kuerdo – Pena ajena HIP HOP AL PARQUE 2014. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZbWjmOO9-3k>

Bison Hiphop (11 de enero de 2011). BISON (HABLANDO). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wIUstPShIzI>

BlastCrewBTA (11 de agosto de 2010). Gotas de Rap – Militares [1997]. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ShDrOyNIWSI>

BlastCrewBTA. (27 de agosto de 2017). ARAWAK – La Noche [1999]. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=wrV\\_8RzhVwk](https://www.youtube.com/watch?v=wrV_8RzhVwk)

BlastCrewBTA. (28 de julio de 2010). Carbono – Volver al viejo barrio [1998]. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AqPe5hbNdLU>

Bryan Rodríguez. (21 de noviembre de 2010). Calle 13 – Intro. Que entren los que Quieran. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hg33BQmMQQo>

CESCRU ENLACE TV (27 de noviembre de 2010). CESCRU ENLACE FT. DJ CAS “PRIMERA PLANA” PURO ORO. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TXIIMHFAM1k>

ColombianCrackFamily (4 de noviembre de 2011). Crack Family – Doncellas de la Calle (video oficial). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=W4VWiFNqkm8>

ColombiaUND. (15 de marzo de 2009). JHT Feat Lianna – La Cámara [ColombiaUND.com]. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_uHqElakzAM](https://www.youtube.com/watch?v=_uHqElakzAM)

CRTMamunth. (28 de enero de 2010). Kontent – Kronicana. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QeIyyuRecV4>

DASFROM2001. (20 de marzo de 2011). Talk to war. Big Mancilla, Jiggy D y Blaze. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zg3B6dl50TM>

Desorden Social Rap Canal Oficial. (27 de mayo de 2010). Desorden social - 10 años de lucha. Original vendetta pro. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0J762y4oQCE>

El Ritmo Records. (24 de junio de 2010). Jiggy Drama – La Fuga (quieres ver gas o ver gotas). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=izVZ-iytxcw>

ExpresionUrban (25 de junio de 2013). Drogadicto en serie video original. [Archivo de video].  
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Y0NJ87VgtiI>

Gang Step (23 de diciembre de 2009). Cescru Enlace Cara Dura Hermanos. [Archivo de video].  
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uvQm5AKhwes>

Gotas de Rap. (1995). Contra el Muro. [Casete]. Bogotá: Gotas de Rap.

Gotas de Rap. (1997). Revolución. [CD]. Bogotá: Contra El Muro Record.

Hiphopcolombiano (26 de noviembre de 2007). Clan Hueso Duro – Crónicas. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IKbmpMwdM-4>

Jefferon Ramirez (20 de mayo de 2016). Se acaba la rutina – Profeta, MC Enano & Lema.  
[Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0W2G0W2HCr4>

John Boy (14 de septiembre de 2008). Midras Queen John BoyBeats & Carlitos Way. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=axlPTrMI0OM>

Juan manuel nano (29 de diciembre de 2009). Alto asalto – estilo bajo.wmv. [Archivo de video].  
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=srQRz65gPiU>

Mao Ramírez (10 de julio de 2010). Zehtyan – Sin Parar [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=q11c8Putqe0>

Mao Ramírez (10 de julio de 2010). ZEHTYAN – Sin Parar. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=q11c8Putqe0>

Millstwo (18 de agosto de 2011). Alejandro Cole – es difícil ft. Dayana Rios. [Archivo de video].  
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R8Jw-SaM8w8>

Mintmadeit. (29 de agosto de 2011). Jiggy Drama – Degeneración X @ El Paradero. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=A4rrs777hb0>

Nikelcaoba (12 de octubre de 2011). Caoba Nickel – La Fikty. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=Nc7Od\\_r348c](https://www.youtube.com/watch?v=Nc7Od_r348c)



Profeta MC SOMBRIOS NOCTURNOS (2 de noviembre de 2009). RAP COLOMBIANO (BOGOTÁ) – CALLEJONES SIN SALIDA – PROFETA. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=bZ4LBIKRWIs>

Puga Graffiti (17 de septiembre de 2011). Diana Avella Acciones sin respuesta. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nNhfIMYCzkw>

Puga Graffiti (17 de septiembre de 2011). Diana Avella acciones sin respuesta. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nNhfIMYCzkw>

Realeunion (1 de marzo de 2011). No soy de este mundo (loko kuerdo). [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oa-4ios2TUA>

Sergio Rojas (31 de mayo de 2010). “Rosa” Caoba Nickel. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=5y8T9wJy\\_5g](https://www.youtube.com/watch?v=5y8T9wJy_5g)

SOLO RAP (19 de enero de 2012). La Etnnia – Noicanicula. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=k7GTPnubl1M>

Son de la tribu Record (13 de marzo de 2015). Dueños del destino, El Mago, Solo, Soria, Sicop MC. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qXks0WNngF4>

Sr Cartel (28 de diciembre de 2010). SR CARTEL - ¿CUÁNTOS SON? ORIGINAL VENDETTA PRO 2010. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GZclfPJ6CyI>

Titoacho (8 de noviembre de 2006). Tres coronas – rateros. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3qyATh3EUU4>

Todo Copas (2 de febrero de 2010). Todo Copas Experiencias “Video Oficial”. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WLtU7RREuN0>

Todo Copas. (19 de octubre de 2015). Todo Copas - Angel & Smith. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=T5xCp-y84Go>

Tomas Gaño (19 de agosto de 2007). Tres Coronas - Falsedades. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=D3AFpbRNTmI>

Tropilaismo (27 de agosto de 2008). Carbono – Que noche. [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=XkgJxD3qu\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=XkgJxD3qu_E)

VeniParchate Cali (9 de septiembre de 2010). La Flaca. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wVh9W4e17y4>

Vidarap1 (4 de marzo de 2010). Midras Queen Feat Shino-Noches. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=seWhZhsPYfs>

XZBLAF IREXX (3 de mayo de 2013). Clan Hueso Duro Open Mic. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=-phvlgLrwNM>

Yjamp (12 de febrero de 2010). JAMP. Es para ti ft. Patricia Medina. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PMeKwdKaOxA>

## Entrevistas citadas

Entrevista a Poeta realizada el 27 de octubre de 2011

Segunda entrevista a Poeta realizada durante Hip hop al Parque de 2013 realizada el 26 de octubre de 2013

Entrevista a Litos realizada el 10 de octubre de 2011

Entrevista a Bison realizada el 5 de septiembre de 2011

Entrevista a Mathiz realizada el 27 de septiembre de 2011

Entrevista a Sandro realizada el 13 de septiembre de 2011

Entrevista a Toño realizada el 2 de agosto de 2011

Entrevista realizada a Marcelo y Toño el 25 de agosto de 2011

Entrevista a William Red Pollo realizada el 5 de octubre de 2011

Entrevista a Erik González realizada el 10 de octubre de 2011

Entrevista a Mao Mix realizada el 22 de octubre de 2011

Entrevista a Hans Marinkelle realizada el 10 de septiembre de 2011

Entrevista a Omar Bam Bam realizada el 29 de septiembre de 2011

Entrevista a Che Guerrero realizada el 1 de septiembre de 2011

Entrevista a Midras Queen realizada el 5 de noviembre de 2011  
Entrevista a CAP realizada el 27 de noviembre de 2011  
Entrevista a Tañador realizada el 5 de diciembre de 2011  
Entrevista a Juan Habitual realizada el 2 de octubre de 2011  
Entrevista a Olga Vargas realizada el 10 de octubre de 2010  
Entrevista a Fredy realizada el 18 de septiembre de 2011 – por petición del entrevistado se ha cambiado el nombre  
Entrevista a Franco realizada el 27 de septiembre de 2011  
Entrevista a Cloe realizada el 28 de octubre de 2011  
Entrevista a Cano Delix realizada el 2 de octubre de 2011  
Mesa Distrital de Breakers – sesión del 13 de octubre de 2011  
Grabación Victoria JAM de 2011

### **Archivos consultados**

Archivos de INTERMUNDOS – organización liderada por Mathiz

Archivos de Omar Bam Bam

Archivos de la Exposición Hip hop Cuerpo Calle y Patrimonio. Exposición organizada por Jeimy Johana Acosta

Archivos de Toño - Ex funcionario Club Activos

Archivos de CAP- Producciones – organización liderada por Carlos Andrés Pacheco