

ITINERARIOS LÍRICOS DE LA INCLUSIÓN: EL HIP-HOP Y EL RAP EN COLOMBIA

María del Pilar Ramírez Gröbli
Universidad de San Gallen, Suiza

Las voces juveniles tanto en la urbe como en las zonas rurales se apropian del estilo musical del hip-hop y el rap para resignificar formas de exclusión en sus entornos locales. La conquista en el terreno musical se convierte en una simbología del empoderamiento juvenil que se expresa en la fuerza creativa y propositiva contenida en el canto. Una lírica renaciente adquiere vida a través de la voz que le confiere su intérprete. En sus relatos líricos deconstruye imaginarios y revitaliza la esencia y el significado del espacio local-barrial para la identidad del joven. Este artículo retoma los planteamientos que surgen de algunas canciones de hip-hop y rap producidas en Colombia y formula reflexiones en torno a los siguientes interrogantes: ¿cómo y qué formas de exclusión aparecen representadas en el relato lírico? ¿Quiénes son los sujetos líricos? ¿Qué elementos contenidos en la lírica del hip-hop se constituyen en símbolos de construcción de identidad del joven? En este caso, exploraré estas inquietudes tomando como fuentes las composiciones producidas por artistas colombianos.

En la segunda mitad del siglo pasado, más exactamente en la década de los sesentas, el arte encuentra un lugar predilecto para manifestarse y lo hace a través de los grafitis modernos que empiezan a inundar las paredes y los muros de la ciudad estadounidense de Nueva York. Un aluvión de seudónimos o nombres escritos con caligrafías llamativas empezaron a aparecer estampillados en las construcciones de las ciudades, los soportes de los metros, las vías y muchos otros lugares de la ciudad, despertando la curiosidad y las conciencias de los transeúntes. Paralelamente a esos grafitis, nuevos estilos musicales como el hip-hop emergían de las barriadas populares y hacían su aparición en las escenas del arte callejero alternándose con la escenografía ejecutada por los bailarines a través del *breakdance*. La presencia dominante de estas

manifestaciones, junto a los *MC* (maestros de ceremonias) y los *DJ*, se extendió en múltiples dimensiones tanto en el campo visual como en el campo sonoro-musical, dando origen a lo que se conoce como la cultura del hip-hop.

Estas cuatro versiones del arte callejero han ido desarrollándose y expandiéndose en diversos espacios urbanos tanto dentro como fuera del continente norteamericano, portando consigo las marcas de una juventud que buscaba reivindicar su presencia y hacerse visible en la sociedad. Las canciones del estilo hip-hop surgieron de las voces juveniles con raíces afroamericanas y latinas que habitaban en los márgenes de la ciudad de Nueva York. Ellas expresaban en sus composiciones el peso de la segregación racial y de clase que experimentaban en su entorno. Las letras de las canciones contenían como motivo el desenmascaramiento de una sociedad supuestamente moderna cuyos principios de democracia y equidad no alcanzaban a reflejarse en las periferias de la metrópolis. Esos márgenes periféricos estaban asediados por un clima de tensión que brotaba de las asimetrías entre las ciudadelas apartadas en los suburbios y los centros urbanos. El hip-hop se convierte casi en un catalizador social que ilustra a través de la lírica los desequilibrios sociales internos que aún afectan con mayor intensidad a las clases pobres. Las composiciones del estilo hip-hop conservarán en su lírica la temática de la exclusión como un rasgo esencial de su creación retórica. Aunque en sus inicios el hip-hop, el grafiti y los otros estilos que constituyen “esa cultura” han tenido pronta acogida por parte de diversos grupos de la sociedad norteamericana, también han experimentado el rechazo por parte de algunas instituciones. La *Metropolitan Transit Authority* de Nueva York emprendió una fuerte disputa para evitar la propagación del grafiti en la ciudad. Sin embargo, con el paso del tiempo ha sido mayor la aceptación que el rechazo. La cultura del hip-hop empezó a propagarse en diferentes ambientes llegando a conquistar espacios en el mundo hispano, en Sudáfrica, en el continente europeo: Francia, Inglaterra y España, entre otros países. Esta expansión dará origen a una nueva cartografía que se podría catalogar como un movimiento musical de la juventud en la arena global.

El hip-hop inicia su trayectoria continental a través de la difusión nacional, migrando y expandiéndose de forma “transareal”¹ hacia otros continentes. Esa ruta que emprenden las líricas urbanas toma aún más auge en el momento en que logran instaurarse en el mercado mundial a través de la industria musical. Aunque los espacios del itinerario por el cual se desplaza el estilo

hip-hop se concentran en las áreas urbanas, ni las características de su construcción estilística ni su lírica son uniformes. Existe una variación importante sobre cómo se define y qué se representa en “ese” espacio ciudadano. Esa variación empieza por la composición de los diferentes ritmos con los que se enriquece el género del hip-hop. Asimismo, los contenidos líricos varían y están sujetos a los ajustes necesarios para dotar de identidad al lugar en donde nazcan. En este sentido, la reafirmación de los espacios locales, donde la producción musical tiene lugar, encauza diferentes temáticas de acuerdo a las especificidades del contexto. Las diferencias entre los grupos sociales, la problemática generacional, las expectativas de género, los desequilibrios estructurales, las disparidades de estructura socio-económica, el amor y la violencia, entre muchos otros motivos, aparecen retratados a través de distintos matices dependiendo de las características atribuidas a esos ambientes.

Texto en (des)contexto

El campo musical es un entramado de encuentros de melodías, ritmos y sonoridades en donde tienen lugar intercambios y transacciones de diversa índole. Ana María Ochoa (2002) señala que diferentes ritmos que han sido descubiertos por la industria y son etiquetados con el sello de lo “exótico” o lo “auténtico” se convierten rápidamente en objetos atractivos para el mercadeo. El proceso de comercialización se orienta más hacia la venta y la producción y menos hacia la identificación musical y social de su origen.² Respecto a esta tendencia, señala una contradicción que “se constituye desde la profunda paradoja que frecuentemente nos presenta la música: la de ubicar el terreno de las identificaciones en el terreno de lo comercial” (Ochoa 4). Aunque el origen geográfico del hip-hop no sea propiamente el hemisferio sur, como lo son las músicas a las que Ochoa se refiere, no escapa a esta proclividad.

En efecto, la aparición del estilo hip-hop en diversos lugares y rincones del planeta es el resultado de la difusión que ha alcanzado ese género a través de la industria comercial musical. Las músicas populares como el hip-hop estadounidense experimentan una desterritorialización que surge como efecto de su exposición en una plataforma transnacional, que está motivada, además, como lo señala Ochoa, por los imperativos del mercado mediático. Un aspecto crucial de esa difusión reside en la expansión de una cultura juvenil a través de un estilo musical. En algunos de

los blogs de hip-hop que se pueden consultar, los compositores y productores insisten en autodenominar el hip-hop como “cultura”. Si esto es así, tendremos que asumir que es justo allí, en los procesos de desterritorialización, donde se revitaliza el hip-hop como símbolo de esa cultura juvenil; es decir, con patrones, valores y estilos que determinan y definen en cierta medida al sujeto joven. Sin embargo, ese mismo desarrollo produce mutaciones significativas tanto en el género y estilo musical del hip-hop como en la identificación juvenil. De tal manera, que en ese acoplamiento entre lo “propio” y lo “ajeno” se producirá un tránsito fluctuante entre lo híbrido y lo “puro”.³

Relatos líricos

La formación discursiva del relato lírico no está concebida para sí misma. La composición del hip-hop crea un relato en el que siempre existe un interlocutor. Las letras están creadas para un oyente/una audiencia con la cual el cantante se comunica. Lo que quiere comunicar no son sólo sus experiencias sino el contenido y el sentido que para él tienen esas experiencias, que son compuestas desde su voz de joven. En consecuencia, el relato lírico está motivado por el contenido que genera la experiencia de la exclusión del joven en la sociedad. Ese es uno de los temas matrices de muchas de las canciones de hip-hop. Aunque lo que se narra en el programa lírico del canto es la vivencia del joven, habita recónditamente en esa narración una fuerza perlocutiva que genera impacto en el oyente. En realidad, el relato no sólo pretende contar, sino sobre todo quiere producir un efecto en el interlocutor. Por otra parte, esa fuerza está ligada al acto del habla desde quien lo ejecuta, que es el “yo” lírico. En el terreno de ese sujeto lírico podemos registrar un deslinde entre los diferentes yoes que se representan con el atributo “excluido”. Estos pueden estar compuestos por jóvenes, mujeres, extranjeros y desplazados, entre otros. El tema de la exclusión como relato lírico no es una estrategia exclusiva del hip-hop; se podría decir que en este estilo se reconoce una amplia gama de categorías de sujetos, cuya referencia a contextos locales nos permite acercarnos a rastrear tendencias estructurales que proceden de los efectos globalizantes.

La marginalidad y el ambiente de discriminación como motivo son componentes de muchas de las creaciones en estilo hip-hop y rap que constituyen *per se* un elemento de identificación para

los jóvenes compositores y sus seguidores. Esos niveles de filiación están presentes en los contextos donde se reproduce ese género musical. Wivian Weller considera que “a partir de la asimilación de este estilo musical y de un movimiento sociocultural ‘importado’ los jóvenes negros paulistanos [en Brasil] o los jóvenes turcos-berlineses desarrollarán un estilo propio, reinterpretando el *rap* norteamericano” (213).⁴ La consideración sobre la asimilación de un estilo como lo es el hip-hop llama la atención sobre todo porque junto con él aparece una identificación que vincula otras categorías distintas a lo juvenil, entre ellas están el origen, la etnia, la migración y/o la diáspora. Estos niveles aparecen también presentes en la producción del hip-hop colombiano, matizados dependiendo del contexto geopolítico donde se originen.

Transacción generacional: nuevos lenguajes

Las sociedades latinoamericanas tienen un alto porcentaje de población joven que se enfrenta a serios desafíos. Según estudios recientes,⁵ los indicadores como educación, ocupación y salud ocupan niveles de cobertura irrisoria que muestran un fuerte desequilibrio social y muy pocas posibilidades de acceso a los servicios necesarios para el desarrollo de la población juvenil. Las periferias de las ciudades, en muchas de las naciones del continente americano, están cada vez más saturadas de familias en condiciones paupérrimas y es allí donde grupos de jóvenes organizados libran una batalla por el dominio territorial y enfrentan disputas entre sí. Tanto informes escritos como versiones orales de los barrios marginales coinciden en afirmar que el tráfico de armas, de drogas y de seres humanos afecta cada vez más a la población juvenil, la cual se convierte en un instrumento de transacción. En las ciudades colombianas, las cifras de homicidios arrojan datos sobre la gran cantidad de hombres jóvenes, víctimas de muertes violentas, ya sea por causas indiscriminadas o ejecutadas por agentes conocidos. Ambientes de fuerte tensión y un panorama de catástrofe inundan el paisaje del accionar juvenil. Parece haber un entramado enmarañado de roles y funciones de los grupos sociales, que pone en dificultad la fluidez de los procesos para la interacción y el intercambio.

La creación musical, al igual que otras expresiones del arte, no sólo retrata las vicisitudes sobre las que se debate el joven, sino que recrea una simbología que reconfigura los imaginarios sociales. A ese oscuro panorama socio-económico y político al cual el joven se enfrenta, se suman,

en el caso colombiano, las experiencias de desarraigo y desplazamiento por efecto del conflicto armado. Esas vivencias de expulsión se integran como materia relevante en las composiciones, ilustrando un aspecto de la marginación social y su incidencia en la construcción del imaginario juvenil. Es decir, la connotación local de la exclusión —eje central del relato lírico— está también matizada por la confrontación violenta, aunque esta no es exclusiva, pues coexiste junto con otros matices. En el siguiente fragmento de la canción “Un llamado más” del grupo Los Renacientes se manifiesta la exclusión a través del despojo de la tierra y se denuncia el desplazamiento forzado:

Escogemos un coro por este pueblo amado
Que siempre sus sueños, se los han burlado
Burlan la esperanza y la dignidad
Pero jamás robarán nuestra expresión de hablar...
Atropellan al pueblo, con una crisis sin freno
Desplazan a la gente y se roban el terreno
Dictadores de leyes en nuestra nación
Donde desplazan y torturan pa' tomar todo el control
Llora el pueblo, se siente el calor
De la guerra malvada que nos desplazó.



Figure 1. Los Renacientes. Imagen tomada de <http://www.cugat.cat/noticies/videos/090523-los-renacientes.flv>

Los Renacientes es un grupo de rap formado por jóvenes afrodescendientes que habitan en Cacarica en el Urabá chocoano, región del Pacífico, y Zona Humanitaria.⁶ Este grupo lo integran Jeferson Orejuela (Ali), Edison Palacio (Pacho), Jarlenson Angulo (Amin), Henry Angulo y Onel Martínez. Sus temas recuperan el motivo de lo ancestral comunitario. En sus composiciones se incluye también la temática del desplazamiento forzado pero insisten de manera enfática en el retorno a la tierra. Sus cantos están llenos de una simbología que expresa el sentido del territorio y la autogestión campesina y son partícipes de la Asociación CAVIDA.⁷ Junto con otros músicos de Cacarica grabaron dos compilaciones, una en 1999 titulada “Óyeme Chocó”, y otra en 2002, “A nuestros mártires”. En mi visita a las Zonas Humanitarias en febrero de 2012, tuve la oportunidad de conocerlos y entrevistarlos, y allí me compartieron la lucha y el compromiso con y por sus comarcas.

La mayoría de las letras del hip-hop colombiano, en especial aquellas que surgen en zonas rurales, tematizan los impactos causados por la expulsión del territorio de origen, y también declaran formas de exclusión sistemática que vetan las posibilidades de participación y representación de las colectividades campesinas. La marginación del bienestar económico es otra de las formas de exclusión. En las canciones se hace referencia a sistemas de producción en función de una lógica utilitarista que crean patrones tanto en lo estético como en lo social para disgregar y segregar a los jóvenes.⁸ La fuerza perlocutiva en los relatos del hip-hop sugiere una ruptura con esos imaginarios que se han convertido en modelos de vida y formas de comportamiento. En su contenido lírico, los jóvenes proponen la deconstrucción de esos patrones económicos para representar otras dimensiones de valoración diferentes a lo monetario, como lo vemos en la siguiente canción:

Después de hacer sacrificios

De no caer ante prejuicios

De ser sin tener auspicios

De entender que el beneficio

Es divulgar

Un mensaje y doblegar

Con coraje el mal que quiere, eliminarnos

Y condenarnos al olvido o al silencio

Necios pagarán un precio

Los sentencio con desprecio

Aprecios para mi colegio de la calle. (Ali A.K.A. Mind, "Nuestro tiempo":
<http://aliakamind.com.ar/nuestro-tiempo-ft-nucleo-cno/>)

El ser juvenil recupera la tenacidad y la visión crítica como atributos de su naturaleza. La voz lírica manifiesta diferentes dimensiones a través del contraste en los lenguajes de valoración. Por un lado, la esencia del ser juvenil no depende del auspicio, pero tiene plena conciencia de ello: aun sin auspicio (económico), la juventud reclama presencia como actor social. Por otro lado, la valentía para divulgar un mensaje no tiene un valor económico sino un valor social de inclusión: "doblegar el mal" y no permitir ser omitidos. Además, el "beneficio" no es entendido como plusvalía sino como recepción del mensaje lírico que avive la consciencia juvenil de compromiso y aprendizaje mutuo: "mi colegio de la calle". Por último, en las tres últimas frases del trozo final, los prefijos que se agregan a la palabra "precio" refuerzan valores de juicio contenidos en la oposición "desprecio-aprecio". Esa oposición se estructura a través de dos enunciados contrapuestos, uno con valor condenatorio (la sentencia) y otro con valor emotivo (el afecto por el "colegio de la calle"). Esa antítesis confirma la concomitancia de los diferentes lenguajes de valoración en las prácticas locales de transacción social, como lo sugiere la composición de Ali A.K.A. Mind.



Figure 2. Ali A.K.A Mind. Imagen tomada de <http://aliakamind.com.ar/fotos/>

Ali A.K.A. Mind es el nombre artístico de Ali Rey Montoya, un cantante nacido en Bogotá que ha iniciado su trayectoria artística desde el año 2005 creando el grupo musical Grupo Capital Especial. Junto con esa agrupación, lanza un disco auto-editado que se titula *El Arte de la calle*. Posteriormente produce un disco como solista llamado *Vivimos en guerra* (2006), y en los siguientes años trabaja en álbumes con otros artistas. *Rap conciencia*, en el 2008, es su álbum debut en el que participan diferentes artistas del hip-hop de diversos países del continente. En 2009, participa en el álbum del MC argentino El Núcleo, llamado *Holocausto verbal*. En 2010, participa en otro álbum con el MC Akrylik, titulado *Sigo en la mía*. En 2011, realiza un videoclip, “Señor papel”, y en 2012 lanza su segunda producción discográfica, *Palabras del alma* (<http://www.youtube.com/watch?v=6ELjvHdKKY0>). Este artista ha participado en diferentes presentaciones y festivales a nivel nacional e internacional.

Imaginarios sociales: insurrección

La deconstrucción del imaginario juvenil se manifiesta en primera instancia en el uso de la misma voz del joven que abarca una gama de espacialidades y temporalidades en y para la musicalidad misma. Se trata de la composición de un “nuevo” entramado identitario del ser joven y, a su vez, de la construcción de una retórica de la insurrección. Esa retórica se reconstruye en las letras a través de un emplazamiento que opone los vectores espacio y tiempo. En la pista “Nuestro tiempo”, Ali A.K.A. Mind reclama la presencia del joven y perpetúa el presente “nuestro”, es decir, de la juventud. Allí se expresa la necesidad de intervención del joven en la construcción de “verdades” sociales, como lo vemos en el siguiente fragmento:

Parce, aquí se suda, se imprime verdad desnuda
 Se escribe todo sin duda, se vive el rap con locura
 No hay palabras mudas, hay inspiración
 No hay dolor sin cura, pura mente y ganas de hacer rebelión.

La canción, su interpretación y difusión —en varios casos de manera gratuita en los medios virtuales— forman parte de una estrategia de restablecimiento del discurso de inclusión y participación. Por otra parte, se apela a la estrategia de protesta y denuncia dentro del relato lírico

para derrumbar a través de las canciones esas estructuras descompuestas y débiles que necesitan de la creación musical para depurarse, como lo muestra este pasaje:

Oye, mira, esta política te persigue
 Asfixia y olvida, ya no existe libertad
 Si le ponen precio a la vida
 Acá la lucha no se olvida
 Porque es firme y marcha
 La fuerza popular resiste
 No usa ropa ancha...
 Acá estamos despiertos
 La gente cambia su historia
 De los límites tijuanos, La Habana y la Patagonia
 La raza despierta, se une y muestra la cara
 Por los caídos Zapata y Che Guevara
 Yo tengo mi mano y también una canción
 La fuerza y resistencia de esta revolución. (Ali A.K.A. Mind, “La lucha es ahora”:
<http://aliakamind.com.ar/la-lucha-es-ahora-ft-incognito-tortu/>)

El pasaje anterior contiene diferentes elementos que muestran tensiones sentidas en mayor proporción por las clases populares, no sólo en la juventud. En primer lugar, la crítica está dirigida a las prácticas del sistema político que asfixia y no da espacio para la acción popular, con lo cual falta al principio fundamental de la libertad, pero el joven no se deja doblegar y, en cambio, lo divulga. En segundo lugar, la tensión se manifiesta en el sistema económico de mercantilización que aplica la lógica utilitarista incluso a la vida misma. En contraposición al funcionamiento de estos sistemas aparecen dos fuerzas: la “popular” y la lírica (“tengo mi mano y también una canción”). En este sentido, el ejercicio de composición y la canción en sí se convierten en instrumentos de acción y lucha, que además construyen una nueva versión histórica. Obsérvese que en este fragmento el “acá” es deíctico del lugar que simboliza América Latina y no sólo Colombia, y connota la referencia continental de rebelión y la pluriétnicidad que se expresa con el término “raza”. El retrato del desacoplamiento estructural se representa a través de la figura del “fragmento”. Es interesante

observar que en otros contextos el fragmento es visto como una pieza de engranaje, mientras que en la mayoría de las letras del hip-hop urbano está concebido como un “fragmento-parche”, desigual y superpuesto. De tal manera que el caos socio-estructural es percibido por el joven como un proceso de segmentación desordenada, en donde él se sitúa en ese “fragmento-parche”. La representación en la lírica da cuenta no sólo de las estructuras sino de las correlaciones intrínsecas entre dichos fragmentos, como se aprecia en las siguientes letras:

Cazadores del Estado

Esa es la queja

Disfrazados de sicarios

De conceptos con imagen

El pretexto

Mi texto, la lección

La experiencia en los parches...

Rimas que se producen en los barrios

Para aquellos pandilleros, esquineros...

Que lo sepa el mundo entero

Yo no canto por dinero

Por el gueto soy rapero

Y juro serle fiel. (Ruta 30, “Tema Ruta 30”: https://soundcloud.com/ruta30_hiphop)

En este fragmento se establece el paralelismo entre los elementos constitutivos del Estado como organización sin proyecto social y del joven hiphopero. La metáfora “cazadores” amplía la significación de Estado fundamentada en la semejanza entre las prácticas estatales y la caza. Ahora bien, lo interesante de esa metáfora no es la sustitución en sí de lo literal (el Estado) por lo figurado (cazadores) sino la tensión que crean estos dos términos entre sí y sus interpretaciones opuestas. Mientras la jerarquía estatal funciona con “pretextos”, el joven es la personificación textual de la vivencia cuyas experiencias acontecen con el parche. La reproducción de la realidad en el mundo lírico emerge del parche pero incluye otros apelativos o quizás corresponde a otros subgrupos que componen el gueto: “pandilleros” y “esquineros”.

Por otra parte, no podemos idealizar el parche como una estructura homogénea y armónica. Las relaciones de agresión entre parches también aparecen ilustradas en las canciones. La muerte en las calles del barrio, como parte de la cotidianidad que viven los jóvenes, se expresa en las letras del hip-hop como vemos en el siguiente trozo:

Veo los cañones cuando alumbran
Y las vidas arrebatan
Hay parceros que te matan
Con pistolas...
Y en segundos estás fuera de este mundo
Parcero que abrazó el pavimento
Y se quedó dormido
Perforado estaba ya...
Brillando en la luz
Sabor a comunión
Orgullosos de lo que sos...
Los parceros nunca mueren
Por eso nunca me callo. (Ruta 30, "Libres versos":
<http://www.frequency.com/video/libres-versos-r/37079768>)



Figure 3. Ruta 30. Imagen tomada de <http://www.lapatria.com/el-muro/tradicion-y-vanguardia-rapera-17036>

Ruta 30 es una agrupación de la ciudad de Manizales creada en 2005; está conformada por cuatro miembros cuya trayectoria artística está dedicada al género del hip-hop. Su nombre lo toman de la vía que se llama Ruta 30, a lo largo de la cual se ubica gran parte de los barrios populares de la ciudad. Entre sus producciones figuran “Desatalaje”, “De la calle a la gloria” y “Resurrección”.

La mayoría de composiciones de hip-hop colombiano hace referencia a relaciones punzantes entre individuos, colectivos e instituciones. Allí aparecen los políticos, el gobierno, la religión, etc., todos ellos caracterizados por crear ideologías e irrumpir en la mentalidad juvenil para sacar provecho sin retribuciones. Sin embargo, la construcción de un discurso acusador y crítico ante estos y otros actores sociales no está inundada por una visión fatalista sino por la virtud juvenil en el arte, como lo veremos más adelante.

Producción en Colombia

En Colombia, el hip-hop y el rap han tenido gran acogida por parte de los medios nacionales y desde hace algunos años tiene lugar un evento anual que se llama Hip-Hop al Parque. En la comparación que establece Arlene Tickner entre los niveles de acogida del hip-hop en Cuba, Colombia y México, afirma que “In Colombia, hip hop has enjoyed relatively ample media coverage nationally but has failed to attract similar levels of international press and record label attention” (133). De acuerdo con la misma autora algunos grupos como La Etnnia de Bogotá fueron pioneros en el proceso de internacionalización del hip-hop colombiano. El éxito de La Etnnia fue reconocido por las distribuidoras nacionales y el grupo logró crear su propio sello discográfico. Otras producciones conocidas son los *mixtapes* titulados *Esto es Colombia* que ya han alcanzado su volumen número cinco. Uno de sus productores es DJ Impereal de Demolition Men.



Figure 4. DJ Impereal. Imagen tomada de <http://www.meetup.com/Colombians-in-the-San-Francisco-Bay-Area/members/19199301/>

DJ Impereal es un colombiano que reside en Estados Unidos con gran trayectoria y conocimiento del género y la industria musical. Él apoya y promueve la producción nacional de hip-hop y agrupa en sus *mixtapes* voces de diferentes regiones. En el último volumen participan grupos de Medellín, Bogotá, Cúcuta, Manizales y Cali, entre otros. Los *mixtapes* pueden ser adquiridos de forma gratuita en la red.

De todas maneras, lograr entrar en medios de difusión del mercado musical es desafiante. Los casos de éxito propio no corresponden a la regla, sino más bien a la excepción. La mayoría de los cantantes y compositores no encuentran eco en la industria musical y por ello utilizan los medios digitales para dar a conocer sus canciones. Este es el caso del MC Ali A.K.A. Mind, antes mencionado, con su producción titulada *Palabras del alma* (<http://aliakamind.com.ar/palabras-del-alma/>).⁹

Muchas de las letras del hip-hop colombiano utilizan simultáneamente la técnica discursiva del contraste: sátiras y apologías. Algunos relatos corresponden a verdaderas diatribas sobre las funciones y los roles de quienes ejercen el poder en la nación, mientras otros son apologías al arte y al ejercicio del hip-hop. Las odas o apologías primero deconstruyen la noción de trivialidad que subyace en el imaginario juvenil del colectivo nacional para después exaltar la cultura del hip-hop. Esa deconstrucción ocurre a la par con la reafirmación de los valores constitutivos que definen al joven, quien se desenvuelve en contextos de fragmentación y desabigarramiento.¹⁰

Desabigarramiento: escenarios y estructuras

En primer lugar es preciso anotar que gran parte de las composiciones de los grupos mencionados en este artículo están diseñadas a través de una dialéctica entre negaciones y afirmaciones. Esa dialéctica aparece en pares duales como los siguientes: lo prohibido/lo permitido; lo estimulado/lo sancionado; lo bondadoso/lo maldadoso; lo asimilado/lo propio; el hombre/la mujer. Estas ideas de antítesis operan como el nivel subyacente de ese desabigarramiento. Las relaciones de negación y afirmación dimanan de escenarios de complejidad porque el joven debe apañarse en el limbo de la dualidad. En este sentido, se crean espacios de complejidad intermedios que no se articulan sino que aparecen solapados como unos parches que se adhieren pero no guardan conexión ni relación entre sí. La complejidad aparece también simbolizada en las relaciones extra-locales. Las referencias a las relaciones con otros fragmentos de su espacio vital inmediato se caracterizan por la hostilidad y la incomprensión. La acogida y el ambiente de armonía tampoco los encuentra el joven al emigrar de su entorno. Ángela Garcés (2011) señala que las expresiones de las letras, sus mensajes, y quizás aún su simbología, están matizados e influidos también por la variable de género: dependiendo de si la composición es hecha por una mujer o por un hombre. A este respecto considero que hay una constante que reivindica el papel del joven en situaciones de exclusión y la categoría de género no siempre es determinante.

La retórica de construcción de los relatos oscila entre dos órbitas: por un lado, una estructura opresora y contaminante que es la sociedad contra la que el joven protesta y denuncia y,

por otro lado, una estructura adherente. La primera es una estructura rígida en la que él se siente un ser sin lugar ni tiempo, una especie de cápsula que le arrebató el material para su creación artística. La segunda es una estructura abierta en la que él habita a gusto, se reencuentra a sí mismo, y en donde aflora la grandeza del ingenio que en él anida. Estas dos estructuras nos remiten al planteamiento de la socialización del joven que subyace en la lírica del hip-hop. Mientras el joven expresa su desconcierto frente a una complejidad estructural que lo excluye, el relato lírico reconstruye en la canción un discurso claro y nítido que toma posición con respecto a la dualidad. El yo lírico se pronuncia sobre una sociedad que cultiva reglas, conductas y normas que coartan la expresión individual y exigen asimilarse y uniformarse, como lo hemos visto en los ejemplos anteriores. Jesús Martín-Barbero (2000) señala al respecto que existen tendencias globalizantes que pretenden acercar la humanidad a formas unificadas de comportamiento, búsqueda de valores idénticos, e ideales de desarrollo que están basados en preceptos económicos. Uno de los protagonistas de esos ideales son las juventudes. Es pertinente mencionar que el hip-hop manifiesta una resistencia no a las instituciones sino a prácticas institucionales como la corrupción, el clientelismo y el utilitarismo, entre otras.

Subjetividad y espacios urbanos

El parche o gueto puede ser visto como una microestructura que se representa en los textos líricos y es parte fundamental de la construcción subjetiva del joven. En las canciones, ese pequeño universo se localiza en el espacio barrial y en la calle donde hay dos actores: los amigos y la familia. Estos dos agentes constituirán parte central en la concepción del joven y la juventud. Pese a que gran parte de la producción del hip-hop difundida en Colombia se concentra en los retratos urbanos, existe también una producción inédita de las zonas rurales en las que el espacio determinante es la comarca, tema al que haré referencia más adelante. Las composiciones de hip-hop colombiano que emergen en el ambiente urbano pintan la ciudad como un nido de contraposiciones, lo que nos remite de nuevo a la idea de fragmentación. Tanto la calle como el barrio son espacios de interacción, de acercamiento e intercambio, una reciprocidad hasta cierto punto ilimitada.

La fragmentación es expresada también en las canciones bajo la figura del *gueto*. Algunas canciones introducen su repertorio con dedicatorias como “esta canción es para los muchachos del gueto”. Vale la pena indagar qué relación guarda esa asimilación de términos con el contexto en el que son adaptados. A mi parecer, el uso del término “gueto” para autocalificarse guarda relación con una necesidad de incorporarse y adherirse a una comunidad transareal o transfronteriza que es catalogada como *hiphopera*. De acuerdo con las reflexiones de Lotman (1998), la construcción cultural-identitaria es un proceso dinámico que contiene una dialéctica de “continuo-discontinuo” en la que hay elementos exógenos a través de los cuales se efectúan intercambios entre estructuras y dimensiones culturales, pero al mismo tiempo existen componentes propios que se transforman dentro de una dinámica endógena: “La historia de la cultura de cualquier pueblo puede ser analizada desde dos puntos de vista: por una parte como desarrollo inmanente, por la otra como resultado de multiformes influencias externas. Ambos procesos se hallan estrechamente entrelazados” (96).

El gueto y el parche

Los guetos son estructuras de “desarrollo inmanente” entre los grupos que las sociedades modernas han relegado a la exclusión. En el caso colombiano, las vastas periferias urbanas están pobladas por grupos físicamente excluidos que han sido obligados o se han visto obligados a apartarse de sus lugares de origen. Gran parte de los habitantes de los barrios marginados —en su mayoría familias— han emigrado de manera forzada a causa del conflicto. El gueto sería un segmento más de una sociedad altamente fragmentada en la que se crean nuevas concepciones y percepciones sobre mundos en pugna. La reafirmación de los jóvenes como gueto expresa un proceso simultáneo de articulación y desarticulación tanto de ellos como gueto como de ellos como grupo social, como se canta en este pasaje:

Para el gueto desde el gueto, selva de concreto, la evolución...

Calles del papel

Un refugio de mi ser

Entre letras y cuaderno

Es el motivo que me mueve

A luchar por la gente de mi gueto. (Ruta 30, “Se Quedó, Se Quedó”:
<http://www.youtube.com/watch?v=X6zBH2sRRJ0>)

La vinculación que se da en los espacios barriales ocurre a través de concepciones sobre los valores sociales, reglas y prácticas comunales compartidas en la convivencia. Tanto la práctica social como la utopía aparecen tematizadas en las canciones refiriéndose a la participación, la justicia, la equidad, los roles de género y los símbolos de pertenencia, entre otros. Mientras los vínculos de desarticulación son fibras fracturadas entre los jóvenes hiphoperos y otros grupos sociales, los enlaces de articulación están dados por la reconstrucción y resignificación en esos espacios en los que se definen sus vidas. Y recíprocamente, esa definición de la vida, del ser existencial, está filtrada por el grupo de pertenencia al que se adhieren, es decir, el “gueto”.

Aquí me gustaría retomar la reflexión sobre el gueto y su relación con el contexto local. La pertenencia del joven al grupo —comunidad juvenil como parte fundamental de la esencia de ser joven— está expresada en el contexto colombiano con el término “parche”. En muchas de las canciones el término de “gueto” no aparece, y en su lugar se usa el término colombiano “parche”. Mi insistencia en indagar con cierta sospecha las autodenominaciones de los jóvenes tiene que ver con la intencionalidad que lleva consigo el término que se use y por supuesto la relación que media entre esa intencionalidad (significativa) y su marco referencial. El término “parche” tiene varias acepciones en el español colombiano, una de ellas es para designar a un grupo de personas, por lo general jóvenes, que comparten visiones de mundo y actividades similares. La parcería, la necesidad de sentirse pertenecientes, las afinidades y un repertorio de valores construidos, son importantes para cultivar la existencia del “parche”. Ese término parece no ser parte del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*; sin embargo, es uno de los términos que identifica a gran parte de la juventud colombiana de los sectores populares. Podría afirmarse que hay diferentes tipos de parches.¹¹ Los escenarios del parche de los grupos de hip-hop se constituyen en las calles; el congregarse allí, en los callejones, es la máxima central que caracteriza la naturaleza juvenil en los márgenes urbanos. El parche se establece como lugar de pertenencia y cohesión. El término “parche”, en gran parte de las producciones colombianas, se aleja de la connotación étnica o de género y enfatiza notablemente la adhesión juvenil comprendida como estrategia de

socialización: “Parceros del barrio, del mundo y la juventud” (Ahiman, “Las Ovejas Negras”:
<http://www.youtube.com/watch?v=IWfz-Nr5TXA>).



Figure 5. Ahiman. Imagen tomada de <http://www.reverbNation.com/ahiman>

Ahiman es una agrupación oriunda de Cúcuta, en el norte del país, cerca de la frontera con Venezuela. Se trata de tres jóvenes estudiantes de colegio que en 1999 deciden juntarse y poner en marcha su talento musical. Uno de ellos se retira y quedan después dos, quienes se dividirán los roles de producción y solista. Han realizado diferentes presentaciones a nivel nacional y han compuesto más de 60 canciones. También lograron la realización de un videoclip de la canción “El hombrecillo secuestrado” (http://www.youtube.com/watch?v=KWVV0Zd_nQ8). Su última producción es la canción “Las Ovejas Negras”, mencionada y analizada arriba.

Reapropiación del espacio barrial

Los discursos sobre la globalización legitiman la movilización como característica esencial de la apertura de mercados y como paradigma necesario para el desarrollo. Estas valoraciones sobre

el espacio y sus relaciones tienen una incidencia sobre la retórica de la pertenencia y la conexión con asentamientos geográficos reales. La movilidad y el desplazamiento han puesto en marcha algunas formas de interacción local-global que contribuyen a transgredir fronteras, pero no todas las prácticas “globalizantes” actúan de manera positiva sobre la gestión local. Las canciones revelan la preferencia del espacio local como lugar de acción y empoderamiento grupal, en este caso, juvenil:

Las calles son peligrosas

Pero también son hermosas

Estructuras muy famosas

Mujeres lindas diosas...

Agua Blanca con sus calles y pasiones, ¿dónde va?

No sólo existen en el Distrito, en toda la ciudad

Esta pobreza es mi riqueza

Pero ser pantano pesa. (Engendros del Pantano, “La Sucursal del Cielo”:

<http://www.youtube.com/watch?v=14XaVgHLSOI>)



Figure 6. Engendros del Pantano. Imagen tomada de <https://soundcloud.com/engendrosdelpantano>

Los compositores de la canción “La Sucursal del Cielo” conforman el dúo Engendros del Pantano, que nació en el año 1997 en el Distrito de Agua Blanca en la ciudad de Cali. Realizaron su primera producción discográfica en 1998, titulada *El don del misterio*. En 2002, participaron en el evento

Hip-Hop al Parque y en 2010 lograron su segunda producción, llamada *Invasores de la avenida*, con el sello R.C.G. Producciones.

La pertenencia, cohesión y adhesión del joven en el ambiente barrial están expresadas a través de lo que se experimenta y se conoce. Esas experiencias articulan un caleidoscopio de mundos en los cuales “el vicio”, “la agresión” y “la muerte” son motivos esenciales del vivir juvenil. Ahora bien, si los jóvenes expresan de forma determinante que lo que cantan es lo que viven, es importante hacer la distinción de lo que se vive —como marco referencial, es decir, el acontecimiento— de aquello que se experimenta y se convierte en lo que dota de sentido a la canción. Los acontecimientos pueden ser hechos que suceden en diferentes contextos regionales y/o globales que están retratados por el sentido y significado que tienen para el “yo” que los reproduce en la canción. Ese “yo” es el joven. Desde esta óptica el relato lírico se podría interpretar como generador y portador de una ontología juvenil que reterritorializa la razón de ser del joven en espacios determinados como lo son el barrio y la calle. Con respecto a la relación entre referencialidad y significado Paul Ricoeur (2006) señala:

La dialéctica entre significado y referencia es tan original que puede ser tomada como una guía independiente ... El lenguaje no es un mundo propio. No es ni siquiera un mundo. Pero porque estamos en el mundo, porque nos vemos afectados por las situaciones, y porque nos orientamos comprensivamente en esas situaciones, tenemos algo que decir ... Esta noción de traer la experiencia al lenguaje, es la condición ontológica de la referencia. (35)

En consecuencia, la identidad del joven, sujeto lírico del hip-hop, se constituye en primera instancia desde el carácter nominal; él/ella y su contenido surge desde el sentido atribuido a los acontecimientos. Emerge, así, la figura del joven-hiphoper(a)/joven-rapero(a), poseedor de diversas cualidades que le permiten adquirir un estatus dentro de la estructura barrial. Junto a esta figura conviven otras simbologías de lo juvenil que expresan sus sentires, por ejemplo, la pintura, el grafiti y el teatro, entre otras expresiones artísticas. No se debe perder de vista que en la cotidianidad, los barrios populares están compuestos de numerosa población, en su mayoría formada por familias de escasos recursos con pocas oportunidades para la educación o el empleo. Muchas de estas familias tienen madres cabeza de hogar, quienes, por lo regular, realizan trabajos

en el sector informal, donde no tienen acceso a los servicios básicos de salud ni a prestaciones sociales. En los sectores de más alto riesgo en la ciudad de Bogotá, los grupos armados están presentes en las periferias del área urbana e incluso, en los casos más extremos, piden una “vacuna”¹² a los comerciantes y transportadores que llegan hasta esos sitios, en cuyos entornos hay altas cifras de mortalidad juvenil. Pero al mismo tiempo, existe una fuerza de la acción comunitaria que congrega a diferentes segmentos de la población. Esa acción puede estar motivada por la consecución de mejoramientos en la infraestructura barrial o responder simplemente a las necesidades primarias de la población. En la conformación de esa acción comunitaria están presentes, cada vez con mayor fuerza, movimientos religiosos de corte evangélico que encuentran, especialmente en los sectores populares, las condiciones para difundir una simbología de la pertenencia. El barrio es un cúmulo de diversos conceptos de lo territorial en donde el hiphopero constituye un territorio propio.

La apropiación del entorno barrial no ocurre sólo por aquellos que lo habitan físicamente, sino también por aquellos que de forma latente quieren ejercer el control sobre el territorio, como se mencionó antes. Por estas y otras razones, dependiendo de las “normas” que se impongan, habrá calles que estarán restringidas para unos y permitidas para otros, lo que conduce a una fragmentación de los espacios en amplias zonas marginales. Una de las constantes que se observa en las composiciones es la declaración de pertenencia a dos familias: una la de la calle, es decir, sus amigos; y la otra la de la casa, en donde la figura principal es la madre.

Del barrio a la comarca y viceversa

La reapropiación del espacio y el discurso sobre la relación de lo territorial como parte de la construcción socio-cultural es expuesta no sólo en las composiciones que emergen de los espacios ciudadanos, sino que está también claramente simbolizada e ilustrada en las canciones que proceden de espacios rurales. Dos aspectos fundamentales para señalar en torno a ese hecho son: primero, la reapropiación del territorio rural como resistencia; y segundo, la adopción del hip-hop y el rap como estilo de difusión musical de esos mensajes en el campo.

Respecto al primero, resulta interesante observar que el hip-hop abandona el espacio original de nacimiento, la urbe, para localizarse en el ambiente rural y tematizar los abusos de la

violencia tanto física como estructural que es llevada a cabo por los actores en disputa, y que afecta a la población civil. La reapropiación del territorio y lo territorial es un concepto que resurge y toma fuerza debido a la gran cantidad de desplazamientos forzados en las áreas rurales de Colombia —en diferentes proporciones según la región—, donde la intensidad del conflicto armado ha causado grandes distorsiones en el tejido social. Como ya he mencionado más arriba, muchos de los habitantes de los barrios periféricos son desplazados. En paralelo a las migraciones que se producen entre el campo y la ciudad, y las migraciones forzadas que tienen ocasión en contextos de disputas armadas, hay otros desplazamientos poblacionales de campesinos que luchan por seguir viviendo en el campo, en convivencia pacífica, y se resisten a salir de sus territorios, como se observa en la letra de la siguiente canción del grupo Los Renacientes, sin título¹³:

Nuestro rap como objetivo es
 Construcción de paz
 Agarrados de la mano
 No nos matemos
 Que todos somos seres humanos
 Toma conciencia
 Pueblo maltratado
 Yo represento al campesinado
 Con talento y rimas
 Brotadas desde adentro
 Tierra fértil
 Y productora de maíz, plátanos y arroz
 Es una parte de la economía en el Chocó.
 (http://www.youtube.com/watch?v=XAS-ncEb_Kk)

En las canciones, el concepto de lo territorial no es sólo una figura de identificación para el joven marginado sino un arma poderosa de la reivindicación y la demanda de inclusión. Es decir, esas letras que tematizan los espacios del hábitat rural reclaman la restitución del espacio físico, como

elemento inherente tanto a la sustancia juvenil como a la gestión comunitaria, pues el territorio es símbolo que posee un valor multidimensional. Mientras en las ciudades lo territorial estaría enmarcado en el barrio y la calle, en los espacios rurales ese concepto se relaciona con la “comarca”, es decir, el territorio habitado por las poblaciones desplazadas o en peligro de desplazamiento forzado. Al referirme a “comarca”, hago referencia a espacios definidos por la confluencia de varias comunidades aledañas en un área rural que comparten rasgos y prácticas similares y trabajan mancomunadamente aún en medio de escenarios de confrontación violenta — por lo general— entre los actores armados.

Aunque la lírica del rap rural de dos de los grupos en comunidades con experiencias de desarraigo narra los episodios de violencia y expulsión, se reiteran de manera mucho más contundente las problemáticas de la apropiación y la usurpación de tierras en el país. En este sentido podríamos decir que la producción del rap es un instrumento artístico de resistencia ante el modelo latifundista y agroindustrial que transmite un alto contenido político. Dos temas que aparecen reiteradamente en las composiciones del rap hecho por jóvenes del entorno rural de las Cuencas del Urabá chocoano, son el uso de los recursos naturales y las diferentes formas de valoración de esos recursos. Es decir, que la retórica de resistencia aparece, la mayoría de las veces, construida sobre un discurso crítico-argumentativo que se articula a la lógica de la experiencia. Estas producciones en el ámbito rural dan cuenta de una temática sumamente actual y pertinente a nivel global y contextualiza la situación nacional sobre el campesinado y las políticas agrícolas. Las referencias a la tierra y al territorio son simbologías de empoderamiento que se hacen manifiestas y se visibilizan en la creación musical, no sólo como arte, sino como arte y política. Así, se puede confirmar que la readaptación de las temáticas con las que se reapropia un estilo musical son variadas, como lo anota Tickner:

The specific worth of rap music is constructed through the interaction between local practitioners and the symbols and imageries that the transnational music industry associates with this genre. Therefore its circulation in distinct geocultural contexts leads to a variety of cultural, didactic, intellectual and linguistic uses, depending on the needs and interest of different social actors and places. (127)

Existen muchos otros ritmos regionales que son autóctonos. Sin embargo, la adopción del rap como melodía musical para la composición sobre la resistencia al desarraigo y desplazamiento, en el ambiente rural, es utilizada exclusivamente por los jóvenes. Las zonas de los litorales en el territorio colombiano son áreas en las que existe una exuberante riqueza oral y creación musical. Además de ser zonas con alto potencial en recursos naturales, hay tradiciones musicales ancestrales que recrean las culturas de origen tanto en su composición lírica como instrumental. Por otro lado, existen también diferentes ritmos que son mestizajes que emergen de las expresiones musicales de todos los grupos que han habitado tradicionalmente en esos lugares. Las composiciones de rap en jóvenes campesinos no son exclusivas del territorio colombiano; sin embargo, la preferencia de estos estilos musicales “importados” sí se podría explicar en relación con las confluencias transculturales y las apropiaciones que hace la industria musical para promover algunos tipos de música más que otros, como se señaló anteriormente.

Estética y producción del hip-hop

La estética es portadora de contenidos ideológicos cuyo propósito es reforzar y crear modelos que sean asimilados por las sociedades. Krista Thompson (2009) hace una excelente reflexión sobre la cultura visual del hip-hop en la que plantea algunos interrogantes respecto a la estética visual y la relación con el arte y la historia. Ella señala un cambio de la cultura del hip-hop en su estética durante el transcurso de dos décadas:

In the 1980s, as hip-hop gained visibility and commercial success nationally and globally, rappers increasingly turned their attention from politics to pleasure, a focus on earthly and bodily gratification, hedonism, and even nihilism. When some rappers in the past had some critical light on capitalism, hip-hop artists in the postsoul period unabashedly celebrated materialism ... draping themselves in symbols of wealth, from gold chains and medallions to all manner of brand-name goods. (483)

Las creaciones de los jóvenes raperos con quienes he podido conversar durante mi visita de campo a la región del Urabá chocono el año pasado, como el grupo Los Renacientes, mencionado anteriormente, son creaciones inspiradas que contienen narraciones sobre las duras experiencias de las incursiones armadas en sus territorios. Allí se reafirma la decidida voluntad de permanecer

en el campo y continuar el trabajo en las Zonas Humanitarias. Se puede acceder a las letras de las canciones y el CD que han grabado; están en circulación. Sin embargo, no existe una producción visual de este tipo de grupos o, por lo menos, no está lo suficientemente difundida. Por el contrario, las producciones como *Esto es Colombia*, que agrupa diferentes cantantes y diversas temáticas, sí dispone de una producción visual. En ella se muestra, más bien, una simpleza en el vestir del joven y no hay exhibición especial de atuendos de prestigio ni lujo. Las imágenes se centran en las ciudades, las calles, los grupos de jóvenes reunidos, sus sitios de encuentro, con una indumentaria nada extravagante.

El fenómeno al que Tickner se refiere puede tener mayor o menor repercusión según los contextos; ello dependerá de factores adicionales como las técnicas de difusión, de digitalización y de mercadeo. Los intérpretes son muchachos de diferentes etnias y aunque el tema étnico aparece como uno de los tópicos importantes, se sitúa dentro de un conjunto más bien complejo con otras temáticas como género y clase. El joven se revela como agente de oposición ante una estructura sistémica a la que critica y reprocha debido a las prácticas excluyentes de los actores que lo conforman. Es pertinente mencionar que mientras en las composiciones de hip-hop y rap producidas en el ambiente rural el tópico de la migración se refiere a un espacio intranacional, en las canciones de origen urbano la migración es un tema articulado con los flujos migratorios internacionales. En estas últimas, la partida hace referencia a la pesadumbre de un sueño frustrado tras migrar, pero también expresa la ansiedad del regreso al país. En ese contexto, aparece la temática del origen que está simbolizada a través de dos nociones: la nación y lo ancestral. En ambas temáticas hay una reclamación de las versiones sobre lo nacional y los clichés que se tienen sobre la nación: “No es una patria de guerra, es una patria guerrera” (Ali A.K.A. Mind, “Mi raíz”: <http://aliakamind.com.ar/mi-raiz/>). En lo ancestral se recuperan los personajes de autoridad y sabiduría como los abuelos y la relación con la naturaleza. De todos modos, no se glorifica un ideal de patria sino que se presenta un escenario de polaridades entre lo que se ama y lo que se odia: “Luchadores invisibles / Policías alcaldes sucios e inservibles ... No más armas y más universidades” (Ali A.K.A. Mind, “Mi raíz”).

La creación: saberes y estrategias de enfrentamiento

Como se ha mencionado anteriormente, el motivo de las composiciones líricas se orienta en gran parte a destacar la virtud del artista compositor. Las letras de dos de los álbumes referidos aquí aluden, por un lado, al proceso de producción de la canción, es decir, la *ciencia* para componer y, por el otro, a los atributos que deben tener los compositores que logran quedarse en la memoria de su audiencia, es decir, la virtud. En relación a la primera, para el proceso de producción, uno de los componentes principales es el *saber* del cantante. El *saber* en términos de experiencia y de conocimientos adquiridos por lo vivido. En esa vivencia están implícitas las prácticas callejeras, las experiencias extremas, la muerte, el vicio, el peligro, etc., como se interpreta en este trozo de la canción del grupo Ruta 30, “Se Quedó, se Quedó”: “Conozco la muerte y el vicio / Otro con el beneficio”.

En el texto de los cantos se crea un metadiscurso en el cual está implícito un proceso de creación que es producto de la práctica cotidiana; el cual se transforma en mensaje lírico pero no proviene de un mundo ficticio sino que es fruto del saber acumulado en la experiencia. La referencia a esos tipos de saberes sugiere condiciones de tensión y dureza bajo las que han vivido los jóvenes desde su infancia; el saber lo aporta la vivencia. Aquí es importante recapitular el planteamiento de Ricoeur (2006) citado anteriormente. La experiencia que se trae al lenguaje está mediada por un significado pero también por un sentido. En esa medida, el sentimiento o la emotividad son componentes esenciales del sentido, como lo reconstruyen los jóvenes en sus composiciones y como se expresa en este fragmento de la canción “Nuestro tiempo”:

Es nuestro tiempo, llegó la reunión, hoy
 Con fundamento pusimos la acción, con
 Los sentimientos sembramos los cimientos
 Levantamos el templo que impone su razón
 Esas palabras que gritan que no abandones
 Que no limitan y que incitan a reacciones. (Ali A.K.A. Mind:
<http://aliakamind.com.ar/nuestro-tiempo-ft-nucleo-cno/>)

La veracidad del discurso es una de las marcas recurrentes en las letras del hip-hop. La construcción de una verdad que no ha sido revelada no es exclusiva de ese género, pero es una estrategia que se usa en este estilo. La versión de una verdad está relacionada con la construcción

de identidad, como se ilustra en este trozo de canción, en donde se contraponen los discursos en palabras bonitas —falsas verdades— del politiquero y la veracidad de la exégesis compuesta y transmitida en la lírica del hip-hop. Veamos este fragmento de la canción “Las Ovejas Negras”:

Hablar de lo que nos pasa
 No me hace un resentido
 Más bien soy una persona
 Consciente de donde vivo...
 Narración de lo verdadero
 Si quieres palabras bonitas
 Pues busca un politiquero
 Con sus concursos, sus contratos
 El diez por ciento de nuestro dinero. (Engendros del Pantano)

El proceso de producción se muestra también como fruto de un análisis profundo de la realidad en la que los jóvenes deconstruyen el lenguaje utilizado en el conflicto y en la violencia que han experimentado, y lo transforman en armas para la construcción artística y por la paz, como se ve en este pasaje de la interpretación del grupo Engendros del Pantano en el *mixtape Esto es Colombia*:

Muchachos sensibles y composición de fieras
 Disparar con palabras
 La gente mueve su cerebro y me escuchan por el corazón
 Cuando siento rabia un lapicero desenfundo y me lleno de esperanza...
 Para cambiar el mundo. (“Las Ovejas Negras”)

Lo sugestivo del lenguaje de confrontación es puesto en la escena de un combate que reta al oyente a participar de los efectos de esa retórica desafiante. El proceso de creación está relacionado con una experiencia coautorial. Esto quiere decir que los acontecimientos no tienen lugar en el marco de una eventualidad sino en el contexto de una convivencia grupal y comunitaria en la que se han creado lazos de interacción. El dilema de lo autorial es una de las preocupaciones en la producción artística que está estrechamente ligada a la propiedad individual. Este aspecto adquiere mayor relevancia en el ambiente urbano porque se considera un instrumento de

empoderamiento del actor juvenil. La creación artística, en el caso de las comunidades rurales que analizo en mi proyecto actual, está menos dirigida a deslindar la propiedad privada en el arte musical en términos individuales y más bien se orienta hacia una coautoría motivada por la representación y participación social de una colectividad local. En los temas, la autoría juega un papel fundamental tanto en el proceso de creación como en la caracterización de los atributos del rapero o cantante de hip-hop; allí se hace énfasis en que la voz no es una acción singularizante sino que es el rap quien necesita del rapero y no al contrario.

En la creación, el autor o compositor necesita la experiencia y el saber como fuentes de su potencial artístico, pero también debe poseer una gran destreza y habilidad para acoplar la razón con el sentimiento, para acoplar las rimas que brotan desde el interior con un don casi congénito para la composición. A continuación aparecen algunos de los atributos que debe poseer un buen artista de los estilos hip-hop y rap de acuerdo con las diferentes canciones que son fuente para la presente reflexión:

- “Música incrustada en la sangre”. (Ruta 30, “Se Quedó, se Quedó”)
- “Para cantar como yo [rapero], se necesita, pelao / Experiencias callejeras como yo las he ganado / Calentar en las tarimas, como yo he calentao... / Hay que ser coronado”. (Ninho Brawn, “Brawn in Da House”)
- “Persona consciente de donde vivo / Analítico, descriptivo sin maquillar las cosas / Vivo en la periferia”. (Engendros del Pantano, “Las Ovejas Negras”)
- “La mezcla de es virtud y actitud”. (Engendros del Pantano, “Las Ovejas Negras”)
- “Rap siempre es diferente / Enfrenta a todo / Sobreviviente alguno, nadie puede superarme / Desenmascarar los falsos”. (Drake y D.I., “Me toca a mí”)
- “La lírica suprema / Para el mejor rapero, ya pasé todas las facetas / Me llaman el dragón y por mi boca escupo fuego”. (Drake y D.I., “Me toca a mí”)
- “El rap necesita de mí / El que los mata, la bestia / No ponen a pensar la gente, ponen a mover el trasero / Letra carente de estructura / No desespera”. (Drake y D.I., “Me toca a mí”)
- “Si eres rapero y sientes que la ética / Está primero que la estética y la métrica / Si eres blanco, si eres negro y no te importa el color / Si miras el interior / Y si

persigues la libertad como yo la persigo... / Luchando por la causa sin pausa dando pelea / Esos deseos de progreso mental y espiritual que realmente tienen peso”. (Ali A.K.A. Mind, “Yo me identifico”: <http://aliakamind.com.ar/yo-me-identifico/>)

Como se observa arriba en la lista de atributos que caracteriza a un cantante de hip-hop y de rap, se trata de una mezcla entre sentimientos, experiencias y conocimientos que han sido adquiridos. Este cúmulo de valores indica la tenacidad que exige no sólo vivir en la periferia sino también la actitud necesaria para enfrentar diariamente las hostilidades del desempleo, la adicción, la violencia y el padecimiento al que están sometidos los desposeídos fuera de los beneficios de la economía global. Ser cantante y compositor es un arte logrado desde abajo en el que hay una peripecia que a través de algunas letras se resalta como una maestría: “Para el mejor rapero, ya pasé todas las facetas” (Drake y D.I., “Me toca a mí”). Las letras insisten en resaltar en mayor medida la formación y las virtudes del rapero y en menor medida en retratar episodios de agresión. Este aspecto puede ser considerado como un intento de desmitificar las versiones que pululan en el imaginario social sobre lo que son los jóvenes de los barrios periféricos. Es decir, en medio de las más duras condiciones, sus mentes y sus corazones construyen artefactos para la sobrevivencia y, en esa construcción, el arte, en este caso específico la música, es un canal indispensable para contrarrestar la dificultad y resignificar la verdad de la esencia del joven. La figura del cantante del hip-hop y el rap es equiparada en las letras con el desarrollo de una virtud que se desarrolla y se adquiere. Esa virtud, que no tienen todos, es necesario ponerla a prueba con los que la quieren alcanzar. Por esta razón varias letras, como lo vemos en la lista citada, contienen la insinuación de contienda entre los cantantes y un desafío para poner a prueba la virtud. Este es un ejercicio similar a lo que hacen aún los troveros cuando conversan cantando, en una creación espontánea de sus parlamentos, desafiando mutuamente su capacidad creadora.

Actitud poética

En las composiciones se expresa la necesidad de apelar a la expresión que es sincera, que emerge de las profundidades de la esencia del joven y por lo tanto debe guardar esa “pureza” original en la que se inscribe la lírica del hip-hop y el rap. Esa actitud poética señala un desprendimiento de las estructuras canónicas, cuestiona el sistema de legitimación y lo pone en

entredicho. Por ello, muchas de las canciones mencionan el papel de lo estético como algo superficial, sin contenido: “La ética está primero que la estética y la métrica” (Ali A.K.A. Mind, “Yo me identifico”). La referencia a la *ética* nos remite a pensar en una estructura de valores que debe estar soportada más en el contenido y menos en la forma. Es una ética cuyo centro es la voz desde abajo constituida como una metrópoli que se realiza desde su periferia, derrumbándose en el centro. Y en este sentido, uno de los mayores retos del cantante está en poder crear una lírica rapera cuyo contenido y forma configuren un complejo que traspase los supuestos del racionalismo y deconstruya los alcances del sentimiento. Por lo tanto, las canciones y el cantante están dispuestos a convertirse en un agente “analítico, descriptivo sin maquillar las cosas” (Engendros del pantano, “Las Ovejas Negras”).

Obras citadas

- Antezana, Luis H. “Dos conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado: Formación abigarrada y democracia como autodeterminación.” *Pluralismo epistemológico*. VV.AA. La Paz: CLACSO, 2009. 117-142. Impreso.
- CEPAL. Naciones Unidas. *Informe Regional de Población para América Latina y el Caribe 2011. Invertir en Juventud en América Latina y el Caribe, un imperativo de derechos e inclusión*. 2011. Web. 2 de enero de 2014.
<<http://www.eclac.org/publicaciones/xml/8/47318/Informejuventud2011.pdf>>.
- Correa, Javier. “El Rock argentino como generador de espacios de resistencia.” *Huellas 2* (2002): 40-54. Impreso.
- Garcés Montoya, Ángela. “Culturas juveniles en tono de mujer.” *Revista de Estudios Sociales* 39 (2011): 42-54. Impreso.
- Ette, Ottmar. *TrasArea: eine literarische globalisierungsgeschichte*. Berlín: De Gruyeter, 2012. Impreso.
- Hernández S., Óscar. “Colonialidad y Poscolonialidad Musical en Colombia.” *Latin American Music Review* 2 (2007): 242-270. Impreso.

López, Ángela. "El arte de la calle." *Reis, Monográfico sobre Sociología del Arte* 84 (1998): 173-194. Impreso.

Lotman, Yuri M. *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1998. Impreso.

Martín-Barbero, Jesús. *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*. Madrid: Iberoamericana, 2000. Impreso.

Ochoa, Ana María. "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música." *Revista Transcultural de Música* 6 (2002). Web. 10 de septiembre de 2013.

Pardue, Derek. "'Writing in the Margins': Brazilian Hip-Hop as an Educational Project." *Anthropology & Education Quarterly* 4 (2004). Web. 2 de septiembre de 2013.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Madrid: Siglo XXI editores, 2006. Impreso.

Tickner, Arlene B. "Aquí en el Ghetto: Hip-Hop in Colombia, Cuba, and México." *Latin American Politics and Society* 3 (2008): 121-146. Impreso.

Thompson, Krista. "The Sound of Light: Reflections on Art History in the Visual Culture of Hip-Hop." *The Art Bulletin* 4 (2009): 481-505. Impreso.

Weller, Wivian. "A Construção de identidades através do Hip Hop: uma análise comparativa entre rappers negros em São Paulo e rappers turcos-alemães em Berlim." *Cuaderno CRH, Salvador* 32(2000): 213-232. Impreso.

Discografía

Ahiman. "El hombrecillo secuestrado". Web. 2013.

---. "Las Ovejas Negras". Dj Impereal et al. *Esto es Colombia* Vol. 5. Web. 2 de septiembre de 2013.

Ali A.K.A. Mind. *Palabras del alma*. Licencia Creative Commons, 2012. Web. 2013.

---. "La lucha es ahora". *Palabras del alma*. Licencia Creative Commons, 2012. Web. 2013.

---. "Mi raíz". *Palabras del alma*. Licencia Creative Commons, 2012. Web. 2013.

---. "Nuestro tiempo". *Palabras del alma*. Licencia Creative Commons, 2012. Web. 2013.

---. "Yo me identifico". *Palabras del alma*. Licencia Creative Commons, 2012. Web. 2013.

Dj Impereal et al. *Esto es Colombia* Vol. 5. Web. 2 de septiembre de 2013.

Drake y D.I. “Me toca a mí”. Dj Impereal et al. *Esto es Colombia* Vol. 5. Web. 2 de septiembre de 2013.

Engendros del Pantano. “La Sucursal del Cielo”. Dj Impereal et al. *Esto es Colombia* Vol. 5. Web. 2 de septiembre de 2013.

Los Renacientes. “Un llamado más”. *Los Renacientes 97*. Ayara EsTuDios, 2008. Disco Compacto.

Ninho Brawn. “Brawn in Da House”. Dj Impereal et al. *Esto es Colombia* Vol. 5. Web. 2 de septiembre de 2013.

Ruta 30. “Libres versos”. Web. 2013.

---. “Se Quedó, Se Quedó”. Dj Impereal et al. *Esto es Colombia* Vol. 5. Web. 2 de septiembre de 2013.

---. “Tema Ruta 30”. Web. 2013.

Filmografía

Amin (integrante de Los Renacientes). Grabación tomada por la autora. Febrero de 2012.

Notas

¹ El término “transareal” es utilizado por los estudios recientes de Ottmar Ette (2012) y se refiere específicamente a un enfoque que analiza los movimientos y procesos de intercambios culturales que tienen lugar de manera directa entre sí en la arena global, sin una injerencia central desde Europa.

² Esta autora ilustra el caso de las producciones del vallenato interpretado por Carlos Vives y las cumbias interpretadas por Totó la Momposina, ambas de origen colombiano.

³ El uso del término “puro” está relacionado con la construcción de discursos de poder que en el caso de la música han sido incorporados ya desde la colonia. Estos han sido reproducidos y mantenidos tanto en la producción como en la difusión musical. En el contexto nacional colombiano los imaginarios sobre lo “puro” han configurado una estética de la segregación y, como bien lo señala Óscar Hernández (2007), han sentado las bases para una “dominación racial y epistémica” (243).

⁴ Texto original en portugués; la traducción es mía.

⁵ De acuerdo con el *Informe Regional de Población para América Latina y el Caribe 2011* de la CEPAL, se estima que el hecho de que cerca de un 25 por ciento de los jóvenes de 15 a 29 años no puedan satisfacer sus necesidades mínimas en América Latina, incluidas las alimentarias, impide el ejercicio efectivo de los derechos que les han sido reconocidos y, ante los desafíos del bono demográfico, obstaculiza el desarrollo sustentable de la sociedad en que viven (38).

⁶ Las Zonas Humanitarias y las Zonas de Diversidad son mecanismos iniciados por comunidades afrodescendientes e indígenas para garantizar amparo a la población civil. La Corte Interamericana de Derechos Humanos ha reconocido la Zonas Humanitarias como un mecanismo de refugio y protección ante el conflicto.

⁷ Para más información sobre la acción comunitaria y la Asociación CAVIDA, Comunidades de Autodeterminación Vida Dignidad del Cacarica, se puede consultar:

http://www.pazdesdelabase.org/index.php?option=com_content&view=article&id=518&Itemid=44.

⁸ Se entiende por sistema de producción el conjunto de actividades y procesos con los que se organizan las sociedades para obtener bienes y servicios.

⁹ Hay más información en la página virtual: <http://aliakamind.com.ar/bio/>.

¹⁰ El término “desabigarramiento” lo tomo siguiendo las reflexiones del gran pensador boliviano René Zavaleta. En las reflexiones de Luis Antezana sobre el pensamiento zavaletiano, este autor hace una interpretación sobre la sociedad abigarrada, que considero acertada: “... se trata de la calificación mutua de diversidades económico-sociales de tal suerte que, en concurrencia, ninguna de ellas mantiene su forma (previa); la referencia, o sea, la sociedad concreta objeto de conocimiento permitiría caracterizar las diversas historias en juego, es decir, los diversos grados de constitución social (relativos) ahí implicados” (128). La desarticulación de diversidades e historicidades es justamente lo que aparece en las temáticas del hip-hop, y eso es lo que llamo “desabigarramiento”.

¹¹ La propuesta de parches artísticos, culturales y científicos es un proyecto que fue llevado a cabo por un grupo de docentes en Cali, Colombia, e intenta diseñar propuestas de vinculación que motiven a los jóvenes a desarrollar otras habilidades diferentes a las curriculares.

¹² Es el término que se usa en la jerga popular colombiana para indicar que se trata de una suma de dinero que exige uno de los grupos armados para poder ejercer acciones normales que en otros contextos no dependerían del pago en dinero.

¹³ Amin, uno de los integrantes del grupo Los Renacientes, me cantó esta canción en una filmación corta que hice durante mi visita al Urabá chocono. Él explica lo que le motivó a escribir la letra, pero no menciona el título.