

Hip Hop y ciudad

Identidades raperas en Bogotá

Por:

César Augusto Ballestas Barrios

Requisito parcial para optar al título de magíster en estudios culturales

Santiago Castro-Gómez

Director

Maestría en Estudios Culturales

Facultad de Ciencias Sociales Universidad Javeriana

2022

Contenido

Introducción	3
1. Enfoque conceptual	11
Jóvenes y globalización	11
Subcultura hip hop y música rap en Bogotá	16
Identidad e identidades raperas	26
2. Tres perspectivas de la identidad rapera	30
Lugares, prácticas y relaciones	34
El rap: una vida y una lucha	38
Del anonimato al reconocimiento	43
El rap es libertad y una lucha social	47
3. Identidades raperas en Bogotá	51
Juventud, identidad e industria	52
“De la calle ya tú sabes”	54
La cuestión de lo ñero	56
El estilo es importante	58
A fin de cuentas... ¿Qué es ser raperos?	62
“Lo que sea pero que tenga un mensaje”	66
4. Conclusiones	71
5. Referencias	74

Introducción

“¿Entonces que, raperos o rateros? Nooo, raperos mi agente [...] Me importa un culo, súbanse al carro”.¹ Con estas frases comienza *Rapción de la prisión*, uno de los primeros temas de *rap bogotano* que tuve la oportunidad de escuchar a mediados de los 90. Este fragmento señala que, para los policías, ser raperero tenía significado en la medida que lo podían representar como un delincuente porque, a fin de cuentas, ¿Qué era ser un raperero? En ese momento la figura del raperero apenas despuntaba en el panorama sociocultural de la ciudad mientras que a nivel global (Nueva York, Los Ángeles, París, Londres), estaba consolidada como un estilo de vida y una identidad diferenciada por sus vínculos de clase, prácticas y relaciones, de los rockeros, metaleros, punkeros (entre otras identidades juveniles y musicales).

A lo largo de la canción, el colectivo Gotas de Rap describe una situación que sigue siendo actual en el contexto de la sociedad bogotana, esto es, el conflicto *hoppers*-autoridad (Caycedo, *et al*, 2010). En Bogotá, generalmente la policía por desconocimiento y/o prejuicio no valora a los raperos en su condición de músicos populares, sino, por su relación con la clase baja, el *guetto*, la calle. De esta manera, reproducen un imaginario que los representa como jóvenes cercanos a la delincuencia tanto por el origen social de algunos de ellos como por los relatos presentes en sus canciones.

El autorreconocimiento como raperos les permite tomar posición a los integrantes del grupo frente a la autoridad que los increpa como delincuentes y, de igual modo, propone una nueva representación social juvenil en el marco de la cultura popular local. La música, contribuye a que un grupo heterogéneo de sujetos se reconozcan e identifiquen colectivamente en el rol de raperos (productores de cultura), en oposición, al imaginario que opera en la percepción de los agentes policiales que se empeñan en llevarlos detenidos (subirlos al carro) porque sospechan que son rateros.

Desde los años 80, el *hip hop* se construye como un espacio donde se producen identidades en el contexto de la cultura urbana local. Se estructura en una serie de prácticas (*breakdance*, *scratching*, *graffiti*, *rap*) que operan como formas de expresión simbólica y estética, a su vez, de intervención

¹ Gotas de Rap. (1997), *Rapción de la prisión*, en *Revolución*. Bogotá. Contra el Muro Records.

sociocultural (cambios en sus modos de vivir, habitar y actuar en la realidad) para algunos jóvenes habitantes de localidades marginales y populares en la ciudad. En el proceso de esta intervención se articulan con las diferentes estructuras (discursos y significados) que dinamizan su identidad como *hoppers* y dan sentido a su actuación social como *MCs* (cantantes), *Djs* (mezcladores musicales) o *Bboys* (bailarines).

La investigación indaga los procesos de construcción identitaria de tres raperos con amplio reconocimiento en la escena de la música *rap* bogotana. Los colaboradores para la realización de este trabajo son: CAP (*MC*, productor musical, exintegrante del colectivo bogotano Gotas de Rap), Cuervo Rolo (*MC*, con una trayectoria de más de quince años en el medio del *hip hop* bogotano) y Yoki Barrios (*MC*, con gran trayectoria y reconocimiento en el medio local).

Por una parte, hago un rastreo de los momentos, lugares, situaciones y experiencias (articulación espacio-tiempo) en que producen sus trayectorias como *MCs*. De otra parte, analizo los procesos por los cuales pasan de simples aficionados a la música *rap*, a ser agentes de una profesión como músicos populares. En este sentido, rastreo los procesos de significación-identificación que caracterizan los aspectos particulares en que articulan sus identidades como raperos.

Más allá de las características de circulación y consumo que pretenden condicionarla al ámbito de los jóvenes marginales, la música *rap* también es un producto industrial dirigido a un mercado adulto no marginal que consume los objetos (autos personalizados, ropa de marca, accesorios) comercializados en los videos de artistas del *mainstream* como *Eminem*, *50 cent*, *Snoop Dogg*, entre otros.

Lo anterior, señala que las identidades raperas se producen en un campo de disputas entre las nociones de lo joven y adulto. Así, en la experiencia de identificarse como raperos por parte de los *MCs* participantes del trabajo (actualmente con edades entre los 30 y 35 años) evidencian dicha articulación.

Fundamentados en los múltiples saberes que desarrollan a través de la práctica y la creación musical desde su etapa juvenil, los participantes de la investigación construyen su identidad proyectándose en la escena de la música *rap* en Bogotá e incluyéndose en el circuito de la cultura y las relaciones de producción, representándose como *MCs*. Con el enfoque de los estudios

culturales me aproximó a las experiencias de identificación y significación con la música *rap* que los producen como raperos.

Abordo el estudio del *rap* en la dimensión de una experiencia estética que “solo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva” (Fright, 1996: 184) y que deviene en proyecto de vida para una multiplicidad de sujetos que se construyen como raperos en el campo de la cultura popular local. Mi experiencia como músico, profesor y realizador radial, me han facilitado tener contacto y relacionarme con muchos jóvenes afines al *hip hop* particularmente, con algunos *MCs* o cantantes de *rap*.

A mediados de los años 90 cuando me vinculo al equipo de trabajo de la Radio Universidad Nacional (UN Radio. 98.5 FM) en Bogotá, comencé a involucrarme con las nuevas propuestas de la música urbana local que, para ese momento, vivía un proceso de expansión donde destacaban gran cantidad de bandas con estilos diversos (La Derecha, Aterciopelados, 1280 Almas, Ultrágeno, Bloque de Búsqueda) y la creación de nuevos espacios institucionales para hacerlas visibles al público de la capital, como fueron los denominados festivales al parque, los tortazos y los festivales locales.

La UN Radio, era una emisora con poco más de tres años al aire que estaba en proceso de consolidar una parrilla (lo que en los medios radiales se denomina cartelera de programación) para competir con otras emisoras universitarias ya reconocidas como Javeriana Estéreo (91.9 FM) y la HJUT (106.9 FM) de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. En principio, mi vínculo con la emisora fue como operador de audio (encargado de labores técnicas como, grabar, editar y emitir los programas).

Tiempo después empecé como programador, dado, que los realizadores de un programa especializado en música afroamericana llamado *Soul to Soul* no pudieron continuar con esta labor, razón por la que Fernando Orjuela (director de la emisora), tomó la decisión de sacarlo de la parrilla.

William González, compañero de trabajo y coleccionista de música (también operador de audio y quién lo realiza en la actualidad) le solicitó al director una oportunidad para realizar *Soul to Soul* con la condición de que, si al cabo de unos meses los comentarios no eran favorables, el programa saldría del aire definitivamente. Con el antecedente de que en algunas ocasiones habíamos

compartido intercambios musicales donde coincidimos en el gusto por el *funk*, el *rap* y las nuevas tendencias del *pop* contemporáneo, William me ofreció realizar *Soul to Soul* con él.

De esta manera, empezamos a estructurar un programa que no se encasillara en la difusión de estilos como el *soul* y el *funk* de los años 60 y 70 que caracterizaban al programa anterior. Nuestro objetivo era introducir a los oyentes en el conocimiento de otros estilos de raíz negra poco difundidos en las emisoras locales, como el *Nu Jazz*, *Acid Jazz*, *Trip Hop*, *Drum & Base*, *Dance Hall*, *Raggamuffin* y el *Rap*, tanto europeo como estadounidense. Fortalecidos por los comentarios favorables a la propuesta y con una audiencia en crecimiento, en la segunda etapa del programa decidimos buscar agrupaciones locales que estuvieran trabajando con base en los estilos que nos interesaba difundir.

En este proceso, realizamos durante cuatro emisiones un especial de *rap* francés que tuvo éxito entre la audiencia de *Soul to Soul*. Dicho especial nos puso en relación con algunos oyentes que manifestaban ser raperos interesados en conseguir dicha música y en hacernos llegar sus demos² para difundirlos en el programa. De esta manera, empecé a conocer el movimiento del *rap* local a través de colectivos como Gotas de Rap quienes estuvieron como invitados en *Soul to Soul*.

Gotas de Rap



Ilustración 1 Babylonfightin.blogspot.com

Por esos días Gotas de Rap preparaba su primera gira europea, apoyada por la reconocida actriz y gestora cultural Patricia Ariza. Esta primera gira internacional de un grupo de rap local tenía como objetivo presentar en algunos festivales de verano una creación colectiva titulada *La Opera Rap*, donde el colectivo fusionaba el teatro, el *breakdance* y la música *rap*. De igual modo, conocimos a otros colectivos como Estilo Bajo, La Etnnia, Cescru Enlace, todos del barrio Las Cruces que en ese momento era el epicentro del movimiento rapero en Bogotá.

² Grabaciones promocionales con dos o tres temas



Ilustración 4 Revistametronomo.com

Ilustración 3 Zona57.com

Ilustración 2 Blaschkeiothant.blogspot.com

La Etnia

Estilo Bajo

Cescru Enlace

Mi relación musical con los raperos comienza a finales de los años 90 con *Cescru Enlace*. Con este colectivo grabé el sencillo “*El país de las maravillas*”³, que hace parte de su primer trabajo musical titulado *Primera Dosis*. Por esa misma época, gracias a un proyecto radial que realicé con niños y jóvenes trabajadores conocí a Yoki Barrios y al Sonero (Juan Pablo Barragán) quienes se hacían llamar Ares del Asfalto en la localidad de Usme.

A este dúo, le colaboré con la grabación de su primer demo haciendo los arreglos de las canciones, consiguiendo unas horas de estudio en la emisora y logrando la colaboración de Leandro González (compañero de trabajo y operador de audio) para que les hiciera la producción. Luego de seis años en la UN Radio, me vinculé como profesor de música con el movimiento de educación popular e integral Fe y Alegría.

Allí, comencé una nueva etapa en mi aproximación al *rap* local y a sus procesos. Mediada por mi labor docente en localidades como Usme, Ciudad Bolívar y Engativá, durante la primera década del siglo XXI tuve la oportunidad de escuchar y, en algunos casos, conocer a una nueva generación de raperos como *Jauría*, *Arawak*, *Doble Filo*, *La Morgue*, *Cuervo Rolo*, *Fondo Blanco*, *111 Industria Colombiana* y *el Clan Hueso Duro*.

Con ellos, observo el crecimiento en la producción de música *rap* a nivel local y la diversificación en sus formas de circulación a través de medios como el *cd*, la internet y los videos.

³ Cescru Enlace. (1999), *El país de las maravillas*, en *Primera Dosis*. Bogotá, La Gallera Records.



Ilustración 7 Youtube.com

El Clan Hueso Duro



Ilustración 6 Myspace.com

Fondo Blanco



Ilustración 5 Fotolog.com

Cuervo Rolo

Este crecimiento es visible también, con la emergencia de fundaciones y ONGs (La Familia Ayara, Fundación Bhustak) dedicadas al fomento del *hip hop* y de sus prácticas como un medio para fortalecer el tejido social (relación jóvenes-barrio) dentro de sus comunidades.



Ilustración 8 La plataforma.net



Ilustración 9 La plataforma.net

Siendo testigo de la fuerza que tiene el *rap* en el contexto de las localidades mencionadas, comienzo a preguntarme sobre las razones por las que ser rapero se convierte en un proyecto de vida. El interés se enfoca en rastrear las experiencias que producen identidades en el contexto del *rap* local y los modos en que algunos jóvenes de estas comunidades resignifican sus condiciones de existencia con la práctica musical, encontrando en el ejercicio de ser raperos un lugar desde el cual representarse. En la perspectiva de un agente social, el *hip hop* emerge como un espacio

de prácticas y relaciones que producen experiencias de sentido para los raperos investigados.

De acuerdo con la característica sociocultural que orienta este trabajo y el planteamiento desde el campo de los estudios culturales, utilizo una metodología cualitativa para profundizar en el conocimiento del *rap* local. La investigación se fundamenta en las experiencias y relatos de tres *MCs* que contribuyen con la actualidad del *rap* en la ciudad. Más que describir o explicar la realidad del *rap* bogotano, lo investigo como un campo de articulación de múltiples relaciones y experiencias que producen identidades en el contexto de la práctica musical.

Investigar el fenómeno del *rap* en Bogotá, permite introducirse en el conocimiento de los procesos socioculturales en que la música produce experiencias de identificación para algunas comunidades en el contexto local, en este caso, los raperos. Además, la pregunta por la música *rap* permite rastrear la diversidad de interpretaciones de la realidad que circulan en las producciones de estos autodenominados músicos urbanos. A mi modo de ver, la música ejerce un innegable poder social y cultural, debido a que sus múltiples significaciones le permiten ser una experiencia activa en algunos de los ámbitos públicos y privados en que transcurre nuestra vida cotidiana.

En nuestro medio el *rap* es un escenario de relaciones de poder que se manifiestan con el auge, representatividad y fuerza que tiene su producción en Bogotá. Su actualidad se mantiene a pesar de no ser un estilo musical de consumo masivo, ser etiquetado como música de ‘ñeros’⁴, de una industria local que difícilmente compite con países de la región y la carencia de la infraestructura para competir con el mercado dominante del *rap*, en manos de la industria norteamericana desde sus inicios.

La construcción de mi problema de estudio parte de la pregunta ¿Cómo se articulan los procesos socioculturales que producen identidades en el contexto del *rap* bogotano? En términos metodológicos, investigo el *rap* local a partir de las historias de vida de tres raperos con amplia trayectoria en la escena musical del *hip hop* bogotano.

La investigación hace un rastreo de las condiciones en que articulan sus procesos de “adscripción identitaria”(Reguillo, 2000: 14) o, experiencias de significación e identificación que los producen como raperos a través de la construcción de vínculos sociales, culturales y de pertenencia con el *hip hop*, en particular con la música *rap*. Los instrumentos metodológicos utilizados son la

⁴ El termino ñero se utiliza en Colombia para referirse a los indigentes, personas con baja educación y/o de mal gusto.

observación, el registro documental y la entrevista no estructurada, con un enfoque cualitativo. La investigación busca comprender las relaciones que dan sentido a la música rap como un espacio productor de identidades, con base en el análisis hermenéutico de las historias de vida de un grupo de raperos locales.

El objetivo es identificar los procesos en que construyen dichas relaciones de sentido y con esta perspectiva, comprender los modos en que son afectados por las relaciones con su entorno cotidiano global y local. Igualmente, cómo se observan a sí mismos y cuáles son los valores, deseos, motivaciones, vínculos, lazos afectivos, búsquedas personales y representaciones de la realidad que los producen como músicos.

La selección de los participantes en el trabajo parte de un conocimiento previo de los sujetos investigados y del interés personal, por rastrear los modos en que articulan las experiencias y procesos que caracterizan sus identidades como raperos. Son importantes en esta selección, la vigencia de dichos raperos en el panorama actual del *rap* bogotano, su proceso artístico, el reconocimiento en el contexto del público *hopper* en la ciudad, su procedencia social, las diferencias en su estilo y los modos de construirse como raperos.

Aunque en el primer capítulo contextualizo algunos aspectos del surgimiento y desarrollo del *hip hop* en Bogotá, con este trabajo no pretendo hacer una historia exhaustiva de dicho fenómeno en nuestro medio. Tampoco, busco ofrecer una visión de la actualidad y características del *rap* bogotano en el sentido amplio del término. En suma, el objetivo de este trabajo es comprender algunos procesos de construcción identitaria en dicho contexto con base en las historias de vida de tres raperos de diferentes localidades en la ciudad.

1. Enfoque conceptual

Jóvenes y globalización

En la perspectiva sociocultural con la que investigo el *hip hop* en Bogotá, encuentro que proporciona a ciertas comunidades juveniles en la ciudad un espacio de identificación y significación, esto quiere decir, de producción de experiencias y relaciones de sentido. Dicho espacio, les permite luchar contra el anonimato, el individualismo y la exclusión (entre otras condiciones), haciéndose visibles como agentes que intervienen la realidad urbana en el campo de la producción cultural y musical.

Investigar el espacio de los jóvenes con base en sus formas de intervención y visibilidad social, ubica el rastreo en los lugares desde donde han sido pensados estos actores sociales “[...] en su relación con las instituciones” (Giddens, 1993: 97). De igual modo, en los efectos que la globalización a través de la industria cultural produce en las formas de organización y producción de identidades en el contexto de los jóvenes latinoamericanos.

Factores como los fenómenos migratorios, el uso del video, cine, TV, literatura, moda, música, internet, han posicionado desde los años 80 una serie de prácticas y formas de representación estética, cultural y política (*punk, hip hop, skinhead*) en nuestro contexto. Es, en el espacio de estas formas de representación social donde algunos jóvenes habitantes en urbes latinoamericanas como Ciudad de México, Santiago de Chile, Bogotá, articulan nuevos modos de vida frente a las desigualdades, inestabilidad y falta de oportunidades de progreso que han dejado tres décadas de neoliberalismo en nuestra región.

Rossana Reguillo (2000), profundiza en las problemáticas que enfrenta el joven latinoamericano contemporáneo producto de un proceso de globalización donde la incertidumbre y la ausencia de futuro, constituyen fuertes representaciones de la actualidad que los rodea. Desde un enfoque sociocultural, plantea un rastreo del fenómeno juvenil en el contexto de sus prácticas para introducirse en el conocimiento de las cosmovisiones, valores, normas y formas de organización entre los miembros de las subculturas juveniles.

Reguillo, propone que en el estudio de los jóvenes y sus distintos procesos deben analizarse las condiciones en que emergen como actores políticos en nuestro contexto, algunas de estas condiciones pueden ser “la reorganización económica que implicó ajustes en la organización productiva de la sociedad; la oferta y el consumo cultural, y el discurso jurídico” (2000: 26).

La investigadora, ofrece una perspectiva histórica para analizar el problema de estudio. En Bogotá, el *hip hop* emerge como un espacio de representación juvenil a mediados de los años 80 cuando se daban los primeros pasos hacia la implementación del modelo neoliberal en el país durante la presidencia de Virgilio Barco. En 1985, Colombia inicia un proceso de liberación económica proyectado para adecuar las condiciones del país a una próxima apertura comercial. Con esta finalidad se tramita la reforma tributaria de 1986 orientada a flexibilizar el mercado nacional de capitales y valores, promover el flujo de capitales privados y preparar la economía para competir con los mercados externos (Barona, 1989).

La implementación del modelo neoliberal en Colombia se consolida durante los gobiernos de Virgilio Barco y de César Gaviria quien fuera su ministro de Hacienda. Como consecuencia de esta apertura económica se produce el progresivo cierre de pequeñas y medianas empresas, la venta y privatización de bienes estatales, como también, la introducción de un fenómeno de inestabilidad e incertidumbre laboral que afecta a la población más joven. Dicha incertidumbre, es parte de la cotidianidad en que se constituye la actualidad colombiana del siglo XXI (Barco Díaz, 2021).

Durante los años 90 se fortalecen el mercado de la oferta y el consumo cultural con el uso de la imagen, la tecnología y la expansión del multiculturalismo. De esta manera se consolida lo que Michel Maffesoli denomina “la ruptura con los tres grandes valores modernos, el trabajo, la razón y el futuro” (2009: 20), pasando a ser “la creación, la imaginación y el presente” (p. 20), los nuevos paradigmas y valores de una nueva sociedad tecnológica o, de la imagen, en la que emergen y se desarrollan en Bogotá el *hip hop*, la música *rap* y los raperos.

En esta línea sociocultural y política, Néstor García Canclini (2004) plantea que vivimos en una sociedad dual de conectados/desconectados impuesta por el capitalismo neoliberal como forma de dominación y sometimiento de la población a las leyes de un mercado regulado por las elites empresariales. Esta sociedad de marginados e incorporados por el progreso capitalista de la que nos habla García Canclini, se hace más visible en nuestra región después de la caída del muro de Berlín en 1989.

Para finales de los años 80, en Bogotá existían agrupaciones juveniles en localidades del centro, noroccidente, sur y suroriente de la ciudad (Santa Fe, San Cristóbal, Suba, Engativá), que habían encontrado en el *breakdance* (baile representativo del *hip hop*), un modo de hacerse visibles desde lo estético y cultural.

El auge de esta práctica en la ciudad “coincidió con una coyuntura en que las pandillas eran un fenómeno” tanto de “barrios marginales o del sur de la ciudad” como de “estratos socioeconómicos medio-alto y alto” (García, 2006: 30). Más allá de su relación con el pandillismo local, el *breakdance* emerge como una experiencia de sentido para algunos jóvenes en distintas zonas de la ciudad.

Estos jóvenes encuentran en el *breakdance* un modo de visibilizarse socialmente y tomar posición frente a prácticas relacionadas con el pandillismo o la delincuencia común que constituían espacios de identificación juvenil en un momento de profundos cambios estructurales en nuestro país, caso, la transición al modelo neoliberal. Los jóvenes dedicados al *breakdance* que con el tiempo fueron mutando a *MCs*, *Djs* o productores musicales, habían comenzado un proceso de apropiación y resignificación tanto de la ciudad como de sus espacios.

El Parque Santander, el Parque de los Periodistas, el Teatro Embajador, la Carrera Séptima, se convierten en lugares desde los cuales se proyectan nuevos lenguajes y formas de integrarse en una sociedad como la bogotana, tradicionalmente clasista e indiferente a las nuevas realidades representadas en estos jóvenes y que apenas, comenzaba a preguntarse por “las formas organizativas juveniles, por sus maneras de entender y ubicarse en el mundo, por los diversos modos en que se asumen ciudadanos” (Reguillo, 2000:13). Más que una práctica, el *breakdance* opera para estos jóvenes como una forma de estar presentes e incluirse en los cambios sociales, económicos y culturales, a nivel local y global, cambios que amenazaban con dejarlos no solo excluidos, sino también, “desconectados” (García Canclini, 2004: 53).

Jesús Martín Barbero (2003), propone que en el estudio de las prácticas y formas de organización juvenil es importante analizar la tendencia de las subculturas locales a hibridarse como resultado de la “desterritorialización” (p. 86) que producen los procesos de globalización en las sociedades postindustriales. Este planteamiento sugiere que, en la práctica, el *hip hop* bogotano es una hibridación que emerge en la mezcla de valores culturales locales con los modelos industrializados de *hip hop* que venden los *massmedia* norteamericanos.

Tales modelos, el rapero *'hardcore'* (guetto, calles sucias, negros, latinos, drogas, armas, pandillas), el rapero *bling-bling o gansta* (exitoso, ropa elegante, mansiones, exuberancia, mujeres limosinas, joyas, *champagne*) y el rapero *underground o alternativo* (problemas sociales y política), se combinan con los procesos de significación y apropiación específicos que llevan a cabo los raperos bogotanos. De esta manera, se producen como una nueva versión del estilo que debe comprenderse sin recurrir “a explicaciones simplistas que buscan [...] algunos elementos comunes para después explicarlo todo a través de la globalización y el papel del consumo o los medios de comunicación masiva” (Valenzuela, 1997: 43).

Martín Barbero (2002: 3), propone indagar en “las comunidades hermenéuticas” que conforman los individuos durante los procesos en que construyen sus identidades. De acuerdo con este concepto, el *hip hop* local puede investigarse como una comunidad hermenéutica en donde circulan particulares lecturas e interpretaciones de la realidad como formas de significar las experiencias cotidianas.

Para los raperos locales, la calle, el barrio, la desigualdad, las desapariciones, el racismo y la violencia urbana son realidades susceptibles a otras interpretaciones. En la perspectiva del autor, estas interpretaciones deben ser contadas en un lenguaje que tome distancia de cualquier pretensión académica, o, edición periodística, planteando de esta manera unas “renovadas vigencias de lo oral” (Martín Barbero, 2002: 98).

Germán Muñoz y Martha Marín, plantean la investigación de los jóvenes y las culturas juveniles con base en la dimensión creativa, observándolas como “agenciamientos colectivos de autocreación tanto de sí mismos como de formas de vida y propuestas creativas...desde la música”. (1995: 130).

Los investigadores consideran que la música es un elemento clave para comprender los modos de construcción identitaria de los jóvenes en un contexto neoliberal en donde “los medios de comunicación proponen los valores y modelos de pensamiento” que producen la realidad en la que se desenvuelven (Marín y Muñoz, p. 130). En su trabajo, sugieren que la música al igual que otros “objetos culturales” tiene “la capacidad de producir y reproducir múltiples identidades” como es el caso de los roqueros, punkeros, raperos, entre otras (Marín y Muñoz, 2002, p. 298).

Cubides, Laverde y Valderrama (2002), plantean que en la investigación del fenómeno juvenil a nivel local es importante no centrar la mirada solamente en los aspectos de violencia, marginalidad y desviación. Para estos investigadores, el estudio de este fenómeno social también enfocarse en las “nuevas sensibilidades...formas de relacionarse...conocer y experimentar el mundo...de las juventudes actuales”. (p. 9).

Tatis Amaya y otros investigadores (2013), sitúan la investigación sobre los procesos de construcción identitaria de los jóvenes con base en la diversidad y singularidad que se ponen en tensión durante dichos procesos. En este sentido, el enfoque debe centrarse tanto en su diferencia como en sus modos de relacionarse con el mundo de acuerdo con la pluralidad de significados e interpretaciones de la realidad que caracterizan los espacios en que viven y construyen su singularidad. Esta última, entendida como “los procesos singulares de significar y dar sentido a las múltiples experiencias cotidianas provenientes de los distintos espacios políticos por los que circula la vida de los sujetos” (Ocampo, Méndez y Pavajeau, 2008, pp. 845-846).

Subcultura hip hop y música rap en Bogotá

En este trabajo la categoría de subcultura es desarrollada con base en la conceptualización que aportan Stuart Hall y Tony Jefferson, quienes, refiriéndose a este fenómeno en la Inglaterra de la postguerra, manifiestan que el estudio de las subculturas permite aproximarnos a “las cuestiones sobre el carácter contradictorio y necesariamente cuestionable del cambio social y sobre la diversidad formal desde las que estas ‘resistencias’ encontraban un vehículo de expresión” (2014: 17). Para los autores las subculturas urbanas emergen de una cultura parental, tienen vínculos estrechos con una clase social más amplia que las contiene y construyen estéticas o distinciones (moda, peinados) frente a otras formas de agrupación social.

En el caso bogotano, los *hoppers* conectan sus prácticas con un origen centrado en la cultura popular negra norteamericana (Caycedo, *et al.*, 2010; García, 2006). De igual modo, tienen vínculos con las clases bajas, populares y obreras. También, marcan diferencias simbólicas respecto a otras agrupaciones sociales (metaleros, rockeros), con el uso de ropa y accesorios (gorros, cachuchas, camisetas, chaquetas), generalmente de tallas grandes (en el caso de la ropa) y alusivas, en algunos casos, a equipos deportivos de las ligas norteamericanas.

Los autores plantean que las subculturas urbanas desarrollan modos de cohesión grupal a través de actividades particulares (beber, fumar, pelear, escuchar música, bailar). También, comparten inquietudes focales (no ser obreros, problemas con la autoridad, militancia política, xenofobia) y según sus particularidades, se apropian y resignifican espacios territoriales (calles, parques, barrios, entre otros).

Los *hoppers* bogotanos se articulan grupalmente a través de actividades como escuchar música, los retos de *Bboys* o *Djs* y batallas de *MCs*, el *graffiti* (cabe aclarar que no todos los grafiteros son *hoppers*), *freestylar* (improvisación vocal) y el trabajo social. Algunos raperos locales encuentran en la práctica musical una alternativa frente a la reproducción de oficios y profesiones que, a su modo de ver, limitan sus vidas a un trabajo rutinario (ser obreros, policías, soldados, operarios de maquinaria, vendedores) o, a la marginalidad (pandilleros o delincuentes).

Desde la década de los 80, Bogotá es una ciudad en constante expansión que ha sufrido la resignificación de sus espacios por parte de diversos actores. Los raperos han contribuido en este proceso dando nuevos usos a lugares como el Teatro Embajador (ubicado en la calle 24 con carrera sexta), punto de encuentro de la sociedad bogotana con el *hip hop* y especialmente, con el *breakdance*.

Así mismo, han resignificado en el ámbito de la cultura popular local el reconocimiento de antiguos barrios obreros de la ciudad como Las Cruces y localidades tradicionales en el caso de San Cristóbal, como referentes obligados en la historia y el desarrollo del *rap* local. Hall y Jefferson, sugieren que las subculturas urbanas pueden ser analizadas como una novedad a nivel social, una forma de mercado promovida por los medios y como una respuesta de los jóvenes a las percepciones de no futuro e incertidumbres propias de la postguerra o en el caso que se investiga, del sistema neoliberal.

En otra perspectiva, son un síntoma visible de un sistema educativo que no ofrece a la población joven suficientes herramientas para enfrentar la diversidad de problemas que acompañan su vida cotidiana. De esta manera, el fenómeno de las subculturas se articula con problemáticas como la deserción escolar y guarda relación con las transformaciones en los usos del tiempo libre producidos en el contexto juvenil desde los años 60 (en Colombia, la promulgación de la ley del deporte en el gobierno de Carlos Lleras Restrepo nos sirve de ejemplo) como efecto del estado de bienestar que a través de la moratoria social puesta en marcha desde los años 50, ampliaba el tiempo de permanencia escolar de los jóvenes tanto en colegios como universidades.

Con este enfoque, examino hasta qué punto el *hip hop* puede analizarse como una subcultura en Bogotá. Durante la primera mitad de los años 80, la ciudad vive una serie de transformaciones sociales, culturales, económicas y políticas, que involucran la figura del joven como un actor fundamental en el proceso de dichos cambios. Es, en estos años, cuando se configura una nueva percepción de la juventud en el medio local, en la cual, los jóvenes no solo aparecen en el plano de la militancia política y los movimientos estudiantiles universitarios (fuertes en los años 60 y 70) también, se hacen visibles en el plano de la delincuencia (narcotráfico, sicariato), marginalidad (los gamines), formas de organización (pandillas, combos, subculturas musicales), consumo

cultural y tecnológico (*walkman*, T.V. a color, video, betamax, nuevas modas). (García, 2006; Reina; *et al.*, 2012;).

La difusión de películas como *Beat Street*, *Flashdance* y *Electric Boogaloo*, da origen a lo que se conoció a nivel local como la ‘*fiebre del breakdance*’, que marca la primera etapa del *hip hop* en la ciudad. El *breakdance* se hace fuerte en el contexto de los jóvenes de clase media y media alta que frecuentaban lugares como Unicentro, el parque de la 93, la bahía de la avenida Pepe Sierra, la ciclovía, el parque de la 106 y discotecas como Unicornio, Topsy, Cabaret, Non plus ultra, Amnesia y Rio, ubicadas en la zona norte de Bogotá.

La historia de este tipo de baile urbano, callejero y no convencional, que fusiona elementos de danzas tribales, gimnasia y artes marciales (entre otros), lo ubica muy cercano a la violencia pandillera en ciudades como Nueva York (García, 2006; Rose; *et al.*, 1994). En principio el *breakdance* operaba como una práctica mediadora en conflictos sociales que según *Afrikka Baambaatta* (ex-pandillero, *Dj*, productor, gran figura del *hip hop* mundial) uno de sus máximos exponentes e impulsores, promovía una solución no violenta a problemas de territorio, o de otra índole entre pandillas rivales.

Tales pandillas generalmente estaban conformadas por jóvenes latinos y negros, que habitaban en zonas marginales y estigmatizadas como peligrosas al sur del denominado *Bronx* (García, 2006; Torres; *et al.*, 2009). En Bogotá, el *breakdance* emerge como una nueva moda que se incluye en el auge de las minitecas y los *discoparties* (fiestas para menores de edad con música *disco* y *funk*), que se llevaban a cabo los sábados por la tarde en algunas discotecas como las mencionadas anteriormente (García, 2006; Caycedo; *et al.*, 2010).

Esta práctica es apropiada y difundida a nivel local por algunos jóvenes aficionados al baile disco que asistían a dichos eventos y que habitaban en barrios como Niza, La Floresta, Las Villas, Chapinero, Pablo VI y Cedritos. El pandillismo no era una práctica propia de esta primera generación de *Bboys* bogotanos aun cuando en la ciudad, empezaban a visibilizarse algunas pandillas y combos juveniles en algunos casos con fama de ‘tropoleros’ (peleadores) y viciosos, entre ellos (los combos de Unicentro, Niza, Pablo VI, Chapinero, Cedritos, y pandillas como los Buitres de Kennedy, los Cobras del 20 de Julio y los Bambinos de Quirigua).⁵

⁵ cfr.: Duzan, S. (2010, 23 de marzo), “la decadencia de la gallada de Unicentro”, en El Espectador. Bogotá. Minga metal. En: www.desdeabajo.info, edición 170.

“Cuando era biyi me llamaban Spenky”. En: <http://portal.urosario.edu.co><http://observatoriolocaldeengativa.info>
 “Cuando mataron a Esteban se acabó la pandilla de Unicentro”. En: <http://medium.com>

En su primera etapa, el *breakdance* más allá de la novedad, de ser un baile de moda y de haber obtenido la atención de los medios durante un tiempo (concursos en televisión, artículos de prensa, conformación de grupos como los *Bone Breakers* y *Los Electro Breakers*) no se consolida como una alternativa frente a problemas concretos de violencia y segregación como lo fue en el contexto de los Estados Unidos. En el caso de sus primeros practicantes a nivel local (jóvenes de clase media y media alta) el *breakdance* no era un reflejo de sus condiciones materiales, sino, una práctica para llevar nuevos pasos a las fiestas y distinguirse frente a los bailarines tradicionales de música disco (Rozo, 2012).

Los combos y pandillas de ese momento se caracterizaban por ser agrupaciones juveniles que tenían en común prácticas como beber, consumir drogas, pelear y rumbear, pero no compartían lugares de reunión y se diferenciaban por su procedencia de clase. En particular los combos provenían de la clase media y media alta, en tanto que las pandillas estaban más vinculadas con la clase popular.

Ninguno de estos grupos juveniles planteaba una posición contrahegemónica ni abiertamente política, se articulaban principalmente por sus gustos musicales, prácticas compartidas y vínculos de clase. En el caso de los combos del norte, estaban conformados por jóvenes con un nivel socioeconómico que les permitía dedicarse a estudiar, no trabajar, tener dinero para las fiestas y enfocar su interés en el futuro.⁶

La mayoría de los integrantes de estos combos estaban entre los 14 y los 17 años. En la medida que empezaban la vida universitaria se iban alejando del grupo debido a que el tiempo para compartir con sus pares se reducía mientras que avanzaban académicamente (García, 2006). Para 1987, las minitecas, los *discoparties*, la música disco y la mayoría de los combos del norte, entran en declive, pasan de moda y desaparecen de la actualidad juvenil.

Con este proceso llega a su fin la '*fiebre de breakdance*' (Caycedo, *et al.*, 2010), en el norte de Bogotá. Esto nos muestra que la historia del *hip hop* local no comienza estigmatizada como práctica de 'ñeros' y de pobres, sino, que es introducida por jóvenes de clase media y media alta que posicionan al *breakdance* como elemento clave en la llegada del *hip hop* a la ciudad.

⁶ cfr.: "Cuando era biyi me llamaban Spenky". En: <http://portal.urosario.edu.co>

Con la práctica del *breakdance* comienzan a circular a nivel local estilos musicales como el *electro funk* y el *rap*. Así mismo, el *breakdance* se construye como un espacio alternativo de integración social en varios sectores de la ciudad donde algunos grupos juveniles mediados por la práctica artística generan cambios en el uso de su tiempo libre y en las formas de apropiación de espacios públicos como ciclovías, parques y calles de la ciudad, entre otros.

Mientras en el norte de la ciudad el *breakdance* no trascendió más allá de una moda, en algunas zonas del sur, suroriente, centro, suroccidente y noroccidente de la ciudad, donde la cotidianidad para una parte de sus habitantes se vive en medio de pobreza, desempleo, desigualdad, violencia e incertidumbre, el *breakdance* emerge como un nuevo escenario tanto de representación como de producción cultural y estética.

Algunos jóvenes habitantes de estas comunidades (desertores escolares, con problemas económicos, familiares, en algunos casos, dedicados al rebusque o la delincuencia para sobrevivir), encuentran en la práctica del *breakdance*, una posibilidad para modificar sus relaciones con la comunidad e integrarse en la dinámica social no en condiciones de marginalidad o delincuencia, sino, “como buscadores de cultura” (Perea, 2006: 12).

La segunda etapa del *hip hop* en la ciudad de Bogotá se establece en zonas de clase trabajadora, baja y popular, coincidiendo con el posicionamiento de la música *rap* como cabeza visible en la expansión mundial del *hip hop* desde finales de los años 80. El desplazamiento de clase social marca el inicio del proceso de consolidación del *hip hop* como subcultura a nivel local. Estos jóvenes por su propia condición viven procesos de significación e identificación con la narrativa que la industria cultural distribuye como etiqueta del *hip hop*, esto es, el discurso de la calle, el guetto, el pandillismo, la delincuencia, la discriminación y la segregación, entre otros.

En su primera etapa, el *hip hop* local no avanzó más allá del *breakdance* quedando sin consolidar una primera generación de *hoppers*, en parte; porque no había un vínculo con el *rap* (en general, los primeros *Bboys* locales eran aficionados a estilos como el *disco*, *funk*, *new wave*, *electro funk*), y, de otra parte; tenían muy poca conexión con otras expresiones de esta subcultura como el *scratching* (rayado de acetatos) y el *graffiti*. Con el auge que toma en algunas zonas del centro, sur y noroccidente de la ciudad, el *hip hop* crece como una subcultura diferenciada de otras que también se estaban consolidando en el panorama urbano, caso de los metaleros y punkeros (García, 2006).

Los nuevos *hoppers* locales, se apropian de códigos estéticos (lenguaje, moda, accesorios), diversifican las prácticas (surgen los primeros *Djs* especializados en *rap* y *electrofunk*, grafiteros y así mismo, los primeros *MCs*), consolidan lugares de contacto y espacios de visibilidad como discotecas, teatros, parques y plazas referentes de la ciudad.⁷ Los *Djs* y los *MCs*, alternan popularidad con los *Bboys* pero son los *MCs* los que toman ventaja en esta parte del proceso, debido a la fuerza mediática que adquiere la música rap a nivel mundial en la primera mitad de los 90. (Caycedo, *et al*, 2010).

Como estilo musical, el rap es producto de la articulación entre tradiciones musicales de origen antillano como el *dubbing* y el *toasting*, con estilos propios de la cultura popular negra de los Estados Unidos, como el *funk* y el *soul*. Esta fusión da como resultado un estilo musical fundamentado en el protagonismo de la voz a través de la improvisación (característica del *toasting*), acompañada de un beat o secuencia ritmo-melódica y armónica generalmente marcada por el bajo y la batería (característica del *funk*), que se repite con ligeras variaciones a lo largo de la intervención del *MC*. (Caycedo, *et al.*, 2010; García, 2006; Torres, 2009).

Respecto a las formas en que comienza a circular a nivel local, existen varias hipótesis que encuentro en los datos y entrevistas recolectadas en el trabajo de campo. Una primera versión señala que, en los Estados Unidos a comienzos de los años 80, el formato del *cassette* era la manera en que circulaba la música rap, por lo que las primeras grabaciones que llegan a Colombia circulan en dicho formato.

Las ediciones que llegaban de estos trabajos a la ciudad eran limitadas de manera que tenían un costo elevado tanto en su presentación original como en las reproducciones también llamadas ‘piratas’. Las compraventas de música que hasta comienzos de los años 90 se ubicaban en la calle 19 entre carreras novena y séptima, son uno de los lugares pioneros en la circulación, venta de pistas y *cassettes*, de música *electrofunk* y música *rap* en la ciudad (DJ Fresh, 2010:41).

Las formas en que llegaban los *cassettes* a la ciudad eran variadas. Incluyen; familiares o amigos de raperos, *Bboys* y aficionados, que les enviaban o les traían material que luego ellos reproducían en versiones piratas para circular en el mercado negro local. Así mismo, raperos, aficionados al

⁷ cfr.: *Una década después hip hop en Colombia* (2010), [documental], Ramos, A. (dir). Bogotá. En: www.youtube.com

La verdadera historia del break dance en Bogotá (2011), [documental]. En: www.youtube.com
DJ Fresh Bogotá- Colombia (2005), [documental]. En: www.youtube.com

hip hop y comerciantes de música que tenían la posibilidad de viajar a los Estados Unidos para comprar música *rap* y comercializarla a nivel local con precios elevados por ser originales.

De esta manera, se empieza a consolidar un nuevo mercado alternativo al *rock*, *house*, *new wave* y salsa, (dominantes en el contexto de la juventud bogotana de clase media y alta), más enfocado en la oferta comercial para los nuevos aficionados al *rap* de clase popular, carentes de redes de distribución como Discoclub, Bambuco y Discorama, tiendas especializadas en música popular y comercial. (Caycedo, *et al.*, 2010; García, 2006).

Otra versión sobre los modos en que la música *rap* comienza a circular en la ciudad se relaciona con los fenómenos migratorios protagonizados por jóvenes de clase popular habitantes en puertos del pacífico como Buenaventura (Caycedo, *et al.*, 2010; Dennis, 2012). Dichos jóvenes encontraban como alternativa para mejorar sus condiciones de vida, emigrar a los Estados Unidos viajando ilegalmente (previo pago a uno o varios tripulantes) en barcos cargueros que zarpaban de estos puertos con destino a ese país, aventura que, para algunos, terminaba con la deportación.⁸

Según esta versión, aquellos que lograban establecerse como trabajadores ilegales, mantenían el contacto con sus familias enviando remesas que, en algunas ocasiones, incluían cassettes con música *rap* para sus familiares más jóvenes creando un nuevo mercado e introduciendo de esa manera, un género musical que se perfilaba como la nueva moda en el contexto de la población juvenil afroamericana y latina a mediados de los 80. (Caycedo, *et al.*, 2010).

Lo anterior indica la posibilidad de que una parte de la música *rap* que circulaba en Bogotá durante los años 80 y comienzos de los 90, llega a través de jóvenes porteños aficionados al *hip hop* que migraron con sus familias a ciudades como Bogotá, Cali y Medellín, en busca de movilidad social. Con el tiempo algunos conforman colectivos como Raza Gánster en Bogotá o Guettos Clan en Cali, aportando en la circulación y posicionamiento de la música *rap* en el medio local.

Reconocidos raperos como Don Popo, Vanner, Flaco Flow y CAP, sugieren que fue importante el papel de estos inmigrantes en las primeras formas de circulación de la música *rap* en centros urbanos como los mencionados anteriormente.⁹ Cabe destacar que existe una gran cantidad de

⁸ 4cfr. El Tiempo. (2003, 14 de abril), "Polizones contra viento y marea", disponible en: www.eltiempo.com
Sublevación urbana, (2006), [documental], Ramírez, M. (dir), Colombia, Subterrain film.

⁹ Cfr. Sublevación urbana (2006), [documental], Ramírez, M. (dir), Colombia. Subterrain film.

"Ráfagas de palabra, una rapera de Boston se encuentra con el rap colombiano". En: www.intermundos.org

raperos colombianos con hermanos, familiares o amigos que viven en los Estados Unidos y los mantienen actualizados sobre lo que se escucha y se hace a nivel de música *rap* en dicho país (Caycedo, *et al.*, 2010).

Otra perspectiva propone que, en Bogotá, el *hip hop* comienza a circular través de medios como el cine, los videos y la televisión. Películas como *Flashdance* y *Beat Street* (que narra la historia de un grupo de *Bboys* en Nueva York) marcan un primer acercamiento visual y simbólico de los futuros *hoppers* a la estética e imagen del *hip hop* como un espacio donde se producen experiencias significativas en torno a la calle, el barrio, lo cotidiano, y nuevas identidades en el contexto de la cultura popular urbana. (Caycedo, *et al.*, 2010; García, 2006).

La difusión televisiva de videos musicales en programas como; *A toda música*, *Los diez mejores de la música* y *Oro Sólido*, con las producciones de *Rappers Delight*, *MC Hammer*, *Rum DMC*, *LL Cool J*, *Krs One*, *Public Enemy* y *NWA* (pioneros de la masificación del rap a nivel mundial), fue definitiva en la creciente acogida del *hip hop* en Colombia. Ser *hopper* se presenta como una alternativa de visibilidad social (aparentemente no violenta) para muchos jóvenes de clase baja y en algunos casos, en situación de vulnerabilidad que habitaban en localidades periféricas y populares de la ciudad.

Estos jóvenes constituyen la primera generación *hopper* a nivel local porque viven el *hip hop* como una posibilidad de tomar posición política frente a las problemáticas que marcan su vida cotidiana. De esta manera, producen experiencias y vínculos que transforman sus condiciones generando pertenencia con su situación, sus pares y su parche (barrio), como realidades que dan sentido a su acción creativa. El reconocimiento que empiezan a tener los raperos y el *hip hop* como subcultura a nivel local desde comienzos de los años 90, deviene en su progresiva institucionalización mediada por la inclusión de *MCs*, *grafiteros*, *Djs* y *Bboys*, en eventos organizados por entes gubernamentales.

En 1992, se lleva a cabo el festival de parches en Ciudad Bolívar. En 1993, se realiza el primer encuentro de grupos de rap en el parque del barrio Las Cruces con el apoyo de la alcaldía local. Entre 1993 y 1995, se realizan encuentros de rockeros y raperos denominados *Rap and Roll* y festivales en el teatro La Media Torta, incluidos en la programación de los denominados

‘Tortazos’.¹⁰ Este rápido crecimiento, deriva en 1996 con la realización del festival Rap a la Torta, cuyo éxito, motivó la organización en 1997 del primer festival Rap al Parque (luego Hip Hop al Parque y uno de los más importantes en el mundo por su carácter gratuito) como parte de las políticas culturales de la alcaldía mayor de la ciudad.

De esta manera, se define la etapa actual de la subcultura *hip hop* local marcada por su total institucionalización (Espitia, 2008). Para ese momento, circulan en la ciudad las primeras grabaciones de grupos locales como Gotas de Rap (Contra el muro y Revolución), La Etnnia (El ataque del metano), Estilo Bajo (Jungla), y se constituyen los primeros sellos y estudios de grabación independientes especializados en rap (Contra el Muro records, 5-27 records, La Gallera records, Prisión de Estado records, entre otros).

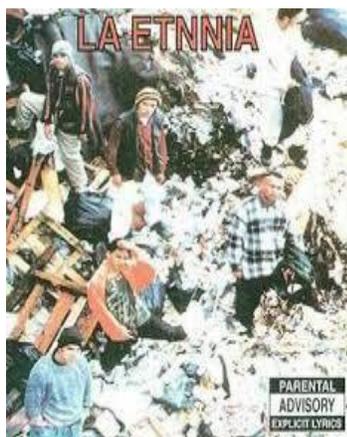


Ilustración 12Las2orillas.co

La Etnnia
El ataque del Metano



Ilustración 11La plataforma.net

Gotas de Rap
Revolución

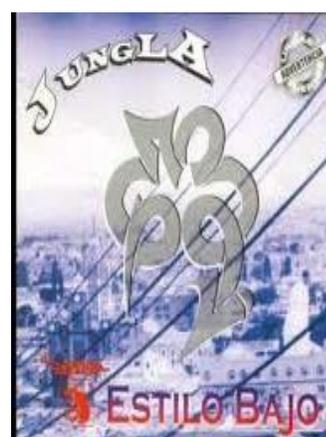


Ilustración 10Youtube.com

Estilo Bajo
Jungla

Como subcultura a nivel local, el *hip hop* se corresponde con las apreciaciones de Hall y Jefferson (2014), en cuanto, a su relación con la clase, el mercado, los medios, y, en este caso, con los cambios sociopolíticos producidos por el fenómeno neoliberal desde los años 90 en nuestro país. De igual modo, podemos observar que los procesos de la subcultura *hip hop* y la música *rap* en Bogotá, son afectados por “los flujos globales” (Yudice, 2005: 108), entendidos como las formas

¹⁰ cfr.: El Tiempo. (1996, 15 de julio), “Rap a la torta tendrá 23 grupos”, disponible en: www.eltiempo.com
El Tiempo. (1996, 20 de julio), “Llegó el día del festival de rap a la torta”, disponible en: www.eltiempo.com
<http://asfalto.8k.com/custom.html>

de circulación y reproducción del sistema dominante referentes a los flujos migratorios, tecnológicos, mediáticos, discursivos y económicos.

Es clara la influencia de la economía, medios, industria cultural y tecnología, en el proceso de la subcultura hip hop a nivel global, dado que instrumentalizan los discursos de la marginalidad, exclusión, violencia y desesperanza, transformando las condiciones materiales que acompañan la vida cotidiana de millones de jóvenes en un producto simbólico comercializado como música *rap*. El *rap*, es el estilo musical que desde la segunda mitad de los años 80 mueve el mercado de la música popular norteamericana etiquetado como la música del guetto y la reivindicación social de las comunidades marginadas del progreso neoliberal.

Identidad e identidades raperas

Migración, tecnología, industria, mercado, son factores que se articulan con los fenómenos de pobreza, marginalidad, desigualdad y conflicto, que caracterizan los procesos en que se producen las identidades raperas locales. Dichas identidades viven el *rap* en su función sociopolítica, esto es, como un espacio que les permite expresar sus emociones y opiniones en el marco de “una sociedad donde la política tradicional no representa los intereses de los ciudadanos” y donde “el *hip hop* se convirtió en la única forma de expresión e identidad [...] para grandes núcleos poblacionales tradicionalmente expropiados de la palabra”.¹¹

En esta perspectiva, el *rap* es un lugar de enunciación que les permite a los raperos tomar voz como creadores musicales y participar en la escena cultural de la ciudad como músicos ‘independientes’ que se producen al margen de la maquinaria industrial que promueve los estilos más comerciales como el reguetón, la salsa y el vallenato. De esta manera, el *rap* se construye como un espacio heterogéneo donde el poder no solo se reproduce “también es un lugar donde el poder se pone en juego” (De La Peza, 2013: 37)

Esta relación con el poder es lo que permite articular el rastreo de las identidades raperas con los estudios culturales. En la perspectiva de esta corriente de pensamiento, el concepto de identidad es sometido a un proceso de deconstrucción (en el sentido de Derrida) debido a que la ruptura con los valores y significados estables heredados de la modernidad (la familia, el estado) conducen al descentramiento de algunos paradigmas cuya funcionalidad en el proceso histórico actual es cuestionada. Para Stuart Hall, tales paradigmas siguen siendo útiles y “buenos para ayudarnos a pensar” (1996: 13), pero, “bajo borradura” (p. 14), esto quiere decir, siendo deconstruidos, cuestionados y reformulados constantemente.

En principio, las identidades raperas son producto de unas relaciones de diferencia frente a las identidades juveniles institucionalizadas o “incorporadas” (Reguillo, 2000: 31), que reproducen los valores tradicionales (trabajo, futuro, razón), evidenciando como menciona Grossberg, que “la identidad es [...] un efecto [...] de relaciones que definen identidades marcando diferencias” (1996: 152). En este caso, se contempla que las identidades raperas se materializan en la medida que los *hoppers* establecen unas equivalencias y prácticas de pertenencia con un ‘nosotros’ (los

¹¹ Revista Arcadia. (2014, 20 de junio), “veinte años del ataque del metano, de La Etnnia. Más allá de Las Cruces”, disponible en: www.revistaarcadia.com

raperos) que al mismo tiempo excluyen y marcan diferencias con un ‘ellos’ (rockeros, *skinheads*, punkeros, entre otros).

La música *rap* es un espacio que produce identidades marcadas y diferenciadas (caso de los raperos) frente a otras formas de identificación musical (metaleros, *punks*), tanto por sus prácticas como por su posición en el contexto social. Estas marcaciones y diferencias se articulan con las estructuras cotidianas (educación, familia, medios, trabajo, política, *parche*¹²) en que desarrollan sus procesos de construcción identitaria, demostrando como sugiere Hall, que “las identidades emergen en el juego de modalidades específicas de poder y por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida” (1996: 18).

Por una parte, las identidades raperas se corresponden con los principios de clasificación social dominantes que les asignan lugares para ser reconocidos (la calle, el *guetto*, la marginalidad) y, de otra parte, con prácticas de resistencia frente a las formas de producción, circulación y distribución del *rap* a nivel local. Algunas de estas acciones de resistencia se enfocan en la creación de sus propios estudios de producción y la creación de microempresas (tiendas de ropa, música y accesorios para *hoppers*) ubicadas en zonas comerciales como la Plaza España en el centro de la ciudad y San Andresito de la 38, en la zona industrial de Puente Aranda.¹³

El mercado nos demuestra que la música *rap* es un producto del poder que produce identidades bajo parámetros dictados por el mismo poder. De esta manera, la estética corporal, visual, musical y en general la puesta en escena de los raperos locales, también responden a unos estereotipos establecidos e institucionalizados por la industria dominante del *rap* (en este caso la norteamericana) a través de los medios de comunicación como la tv, el cine, la internet y el video.

En las últimas décadas, la industria cultural ha hecho de la música *rap* un instrumento reproductor de los valores de la cultura hegemónica. De este modo, el placer, el lujo, el culto al cuerpo y a la imagen, han desplazado en algunos casos a las luchas políticas contra la segregación, discriminación y violación de los derechos humanos (entre otros aspectos), en las narrativas de la corriente principal del *rap* actual.

¹² *Parche* se le denomina al lugar en el que usualmente se reúne un grupo de jóvenes (parque, barrio, discoteca, entre otros).

¹³ cfr.: Revista Habitante Urbano (10), abril de 2013.

El hip hop haciendo historia (2014), [documental], Bogotá, Sonido BTA. En: www.youtube.com
Álvarez, G. (2014, 2 de junio), “Ellos son raperos y empresarios”, en: Diario Mío, Bogotá.

Así, podemos observar que los procesos de construcción identitaria en el marco del rap local son afectados por las tensiones que el mercado y la industria cultural producen en su desarrollo.

El estereotipo de la identidad rapera que construyen los medios (connotada de una imagen de ilegalidad y marginalidad) ha marcado la concepción social que se tiene tanto del rapero como de sus producciones y contribuye a que, en buena medida, se les discrimine a los *hoppers* e incluso en el caso de la policía, se les de trato de potenciales delincuentes. Lo anterior, plantea una de las luchas que mantienen los *hoppers* locales enfocada en su reconocimiento como sujetos que proponen otras formas de participar política, social y culturalmente en la vida ciudadana a través de expresiones artísticas (danza, música, teatro, imagen).

Tomar posición como *hoppers* implica un proceso de agencia, entendida esta última, como su capacidad para actuar de manera autónoma, modificar sus relaciones con el poder y superar las percepciones negativas que caracterizan en el imaginario social, a algunos de los espacios geográficos en que se producen las identidades raperas en la ciudad. Uno de los modos en que los raperos buscan superar dicho imaginario, es promoviendo las prácticas del *hip hop* como un mecanismo para superar tales problemáticas “haciendo hincapié en que el *hip hop* construye, cambia la mentalidad” (Dagger, 2010: 104).

Los imaginarios que circulan sobre los raperos son parte fundamental en la actitud que estos asumen frente a las prácticas y relaciones que afectan sus procesos de construcción identitaria. Hall, considera que la identidad “solo puede construirse a través de la relación con el Otro [...] con lo que se ha denominado su afuera constitutivo” (1996: 18). En este sentido, las identidades raperas son una construcción “con implicaciones ético- políticas” (Guattari, 1994: 194), donde se co-producen alteridades sociales.

Comprender las identidades raperas como un continuo proceso de identificación y desidentificación, niega la posibilidad de que dichas identidades estén plenamente constituidas, demostrando de acuerdo con Grossberg, que las identidades “son siempre relacionales e incompletas, siempre están en proceso”, (1996: 152). Las identidades se estructuran en un conjunto de relaciones con los otros, y así mismo, con el orden social que las produce a través de lo que Guattari denomina las “producciones capitalísticas” (1982).

Estas producciones o estructuras operan en sus relaciones con el lenguaje, familia, educación, economía, política, consumo, tecnología, medios, entre otros, para introducirlos en el circuito del mercado. Tales modos de sujeción producen identidades que obedecen a una imagen normalizada, serializada y naturalizada por el capitalismo. Dichas identidades niegan las diferencias culturales y responden a modelos universales que son reproducidos por fuera de los procesos sociales, políticos, culturales y económicos, propios de los contextos en que se producen.

Como fenómeno sociocultural, la música *rap* es un espacio de identificación que genera sentido de pertenencia en un grupo de sujetos con posturas ideológicas y políticas diversas. La práctica musical opera como un instrumento articulador entre los discursos de la cultura dominante (seguridad, igualdad, prosperidad, desarrollo, medio ambiente, paz, tolerancia, entre otros) y la posibilidad que encuentran estos sujetos, para construir relaciones de sentido e intervenir las identidades que producen dichos discursos ejerciendo su rol como músicos de *rap* en el marco social donde se desenvuelven.

2. *Tres perspectivas de la identidad rapera en Bogotá*

El objetivo central en este capítulo es observar la cotidianidad de un grupo de raperos bogotanos con la finalidad de reconocer las prácticas y relaciones, que operan en la articulación de identidades en el marco de la música popular de la ciudad. De igual modo, rastrear los procesos que configuran a la música *rap* (en el caso concreto de estos raperos), como una opción de vida y una manera de establecer relaciones de producción en el ámbito de la industria cultural local.

En la primera parte del trabajo, llevo a cabo un proceso de observación de los raperos en algunos escenarios de su vida cotidiana. En la segunda parte, hago uso de la entrevista no estructurada para introducirme en la vida personal de dichos sujetos y en las reflexiones particulares que hacen de sus propios procesos para llegar a ser raperos. Las entrevistas, las realizo en cuatro encuentros informales acordados con los raperos, uno colectivo y tres individuales. El primero de estos encuentros (de carácter colectivo), se realizó en la antigua sede del sello discográfico CAP Producciones en el barrio Ponteviedra al noroccidente de la ciudad. Las otras entrevistas, se adelantaron en encuentros personales con los sujetos investigados en lugares que guardan relación con su vida y trayectoria musical. Algunos de estos lugares son el colegio Fe y Alegría sede Santa Librada, los barrios Las Cruces y Nariño, el barrio Las Ferias, el teatro La Candelaria, el teatro Jorge Eliecer Gaitán y el teatro La Media Torta, entre otros espacios. Los raperos que aportan sus experiencias para el desarrollo de este trabajo son:



Ilustración 13 Archivo personal CAP

Carlos Andrés Pacheco, conocido en la escena del rap local y nacional como CAP. Es un *MC* y productor musical bogotano nacido en el barrio Nariño de la localidad Rafael Uribe Uribe, al sur de la ciudad. Con más veinte años en la escena de la música rap colombiana goza de amplio reconocimiento como productor en el medio local y nacional, pero, también por haber

sido miembro de la agrupación Gotas de Rap del barrio Las Cruces, considerado uno de los iconos de la historia del *rap* local. En su trayectoria, cuenta con participaciones activas en los

álbumes *Contra el Muro* y *Revolución*, grabados con *Gotas de Rap*, varias giras nacionales y, cuatro giras por Europa y Estados Unidos como integrante de esta agrupación.

Ha sido productor musical de agrupaciones como *Asilo 38* y *Guettos Clan* de Cali, con quienes grabó, los álbumes *La Hoguera* y *Venciendo Obstáculos* respectivamente. Fue compositor y productor de la música original para la novela “¿Por qué diablos?”. También, participa como jurado y músico invitado en eventos relacionados con el rap, tanto a nivel local como nacional, entre ellos, el reconocido festival *Hip Hop al Parque* en varias ocasiones. En la actualidad ejerce como productor musical, colabora con la fundación *Familia Ayara* dedicada a la divulgación del *hip hop* en la ciudad y es fundador del sello independiente *CAP producciones* en Bogotá.



Ilustración 17Senseyonline.net

Ilustración 15La plataforma.net

Ilustración16La plataforma.net

Ilustración 14Youtube.com

Guettos Clan

Asilo 38

Gotas de Rap

Gotas de Rap

Venciendo Obstáculos

La Hoguera

Contra el Muro

Revolución

Yilder Rueda, conocido en la escena del *rap* local como *Yoki Barrios*. Es un *MC* nacido en Bogotá, afrodescendiente, residente en el barrio Alfonso López ubicado en la localidad de Usme al sur de la ciudad. Su trayectoria en el *rap* comienza a finales de los años 90. Incluye, la grabación de tres álbumes titulados *Del Barrios*, *Pa'l Barrio*, *Figura Pública* y *Obra Negra*.



Ilustración 18Archivo personal Yoki Barrios

También, ha realizado múltiples colaboraciones con artistas como Chucho Merchán, ADN, el Clan Hueso Duro y los Castellanos, entre otros. Ha participado varias veces en Hip Hop al Parque y, en otros festivales a nivel local y nacional como Altavoz 2013 en Medellín, donde hizo las veces de artista invitado.

Ha realizado varias giras nacionales y su canción *Amigos*, es uno de los temas de rap más conocidos en la escena de los raperos bogotanos tanto de los llamados *underground* como de los más moderados. Yoki Barrios, es un rapero conocido en el sur de la ciudad por sus temáticas cercanas a la vivencia cotidiana de algunos jóvenes en estas zonas urbanas. En la actualidad, está en la etapa promocional de un nuevo trabajo musical y participa como artista invitado en actividades culturales como el festival musical 24/0 y el concierto por la paz ambos en el año 2014. Estuvo nominado en los premios *Shock* 2015 y también, es frecuente verlo como jurado en algunos eventos de carácter local como el festival *Hip Hop* 2014 en la localidad de Engativá.

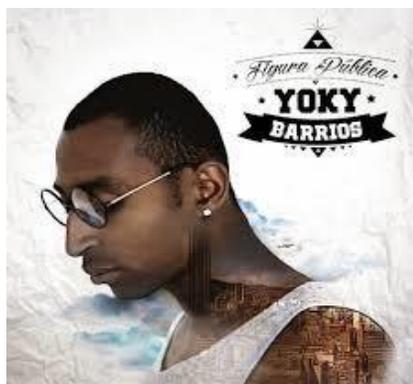


Ilustración 20Confidencialcolombia.com

Figura Pública



Ilustración 19Archivo personal Yoki Barrios

Del Barrios Pa'l Barrio



Ilustración 21Archivo personal Cuervo Rolo

Jesús Giovanni Martínez, es un *MC* bogotano nacido en la localidad de Engativá al noroccidente de la ciudad, en donde vive actualmente. Es conocido en la escena del *rap* local con el seudónimo de Cuervo Rolo y cuenta con más de quince años de trayectoria musical en el medio del *hip hop* local. Su trabajo se enmarca en el denominado *Dark Rap*, estilo que explora con ambientes musicales oscuros y,

liricas de corte esotérico y sociopolítico enfocadas en reflexiones personales sobre la vida cotidiana.

Como representación del llamado *rap* alternativo, el *Dark Rap* progresivamente ha ido ganando seguidores en el panorama del *hip hop* bogotano, gracias al trabajo de Cuervo Rolo y de otros raperos locales como El Judío y JHT. Cuervo Rolo, cuenta con dos trabajos editados: *El Templo del Equilibrio* y *Necrópolis*; varias giras nacionales, participaciones en festivales como Hip Hop al Parque y múltiples colaboraciones con otros artistas, entre ellos, Profetas, DJ Blanco y CAP. Actualmente, está en la etapa de promoción de su último trabajo y alterna su carrera musical con el ejercicio de su profesión como ingeniero en una multinacional de las comunicaciones con sede en nuestro país.



Ilustración 22 Archivo personal Cuervo Rolo

Necrópolis



Ilustración 23 Archivo personal Cuervo Rolo

Templo Del Equilibrio

Lugares, prácticas y relaciones

En el proceso de observación, encuentro que para dos de ellos su lugar más cotidiano es el sitio de trabajo, laboran en una empresa de comunicaciones y en una impresora gráfica respectivamente. En el caso del tercer rapero, el lugar más cotidiano es su casa debido a que es allí donde se ubica su estudio de grabación y medio de trabajo, siendo el único de los tres que, en buena medida, vive profesionalmente en función de la producción musical.

Conscientes de las dificultades que implica ser rapero en un medio como el bogotano, cuya industria del *rap* todavía vive un proceso de expansión, han tenido que integrarse en prácticas y relaciones de producción económica tradicionales (ser impresor gráfico, ingeniero, trabajar con ONGs que fomentan el hip hop en la ciudad) para mantener a sus hijos y gestionar su carrera como músicos independientes.

Para estos raperos, con el barrio se teje una conexión de pertenencia que proporciona una historia, un lugar de origen, el espacio que les permite reconocerse como parte de un parche que, a diferencia de un combo, no se refiere a un grupo de sujetos, sino, a un lugar específico diferenciado de otros lugares en la ciudad.

De esta manera Las Cruces pasa a ser representado en la práctica y en el imaginario rapero por agrupaciones como Gotas de Rap, La Etnnia, Estilo Bajo, Cescru Enlace; Los Mártires por Todo Copas; Ciudad Bolívar por la Crack Family; Garcés Navas por el Clan Hueso Duro. Los raperos investigados representan a tres zonas con gran presencia de aficionados, solistas y colectivos, dedicados a la práctica y producción de música *rap*. Dichas zonas son: Rafael Uribe Uribe, en el centro-sur de la ciudad, Engativá al noroccidente y Usme en el sur.

La observación de los raperos participantes del trabajo en el contexto de diferentes escenarios fue la oportunidad de integrarme a sus prácticas y aproximarme al sentido de las acciones que ejecutan para hacerse visibles como raperos. En principio, destaco una práctica de integración y reconocimiento social que los raperos llaman '*freestalyar*', que consiste en una improvisación verbal sin acompañamiento musical, sobre temas diversos que pueden ser sociales, políticos o cotidianos, expuestos en una estructura de pregunta-respuesta.

Esta práctica se escenifica como un reto simbólico entre dos *MCs* (raperos), que ponen en juego su habilidad para elaborar rimas que despierten el sentimiento del público haciendo uso de la imaginación, la metáfora y, en ocasiones, del ataque personal entre ellos. Lo fundamental con esta práctica, es que se pone en juego lo que ellos llaman el *flow*, el viaje, en otros términos, el estilo, su singularidad y su condición de profesional o aficionado.

Lo anterior, es porque la improvisación se hace a *capella*, lo que exige demostrar afinación, sentido del ritmo, aptitud melódica y dominio de los timbres, entre otros aspectos que, por efecto de la tecnología, pueden ser arreglados en una grabación de estudio con acompañamiento instrumental. En el medio local, también opera como una práctica de aficionados en proceso de ser raperos. Para los raperos más experimentados y aun para aquellos con apenas cierto reconocimiento, no les parece relevante participar en estas denominadas ‘batallas’ como lo manifiestan los raperos colaboradores de la investigación, debido a que ya pasaron por ahí y están en otro escalón del proceso.

La autogestión y la autoproducción como raperos son dos prácticas comunes que observo con los *MCs* investigados. Ninguno cuenta con un manejador estable que se encargue de gestionar su carrera en los medios o, a nivel empresarial (presentaciones, contratos, giras, publicidad). Esta situación hace más complicado sostener una carrera como raperero porque implica entrar en un círculo de relaciones sociales que usualmente no hacen parte de su cotidianidad (empresarios, abogados, etc.).

Observo que una parte importante de las acciones que ejecutan para estar en el mercado, están centradas en el aprovechamiento de las redes sociales de comunicación. Todos tienen páginas *web*, *Facebook*, *Twitter*, música disponible en plataformas, hacen alianzas y colaboraciones para grabar sencillos con otros raperos colombianos y en algunos casos extranjeros.

Participan en festivales locales como invitados o jurados, hacen intercambios con raperos y entes oficiales de otras ciudades para mostrar su trabajo fuera de Bogotá y, aplican a convocatorias oficiales para participar en festivales y encuentros de carácter nacional e internacional. Los raperos investigados financian totalmente sus grabaciones. Pagan el estudio, la producción, mezcla, masterización y distribución de sus trabajos, así mismo, detalles logísticos como la caratula, el empaque y el estudio fotográfico.

Uno de ellos tiene su propio estudio de grabación, pero, debe invertir en otros aspectos mencionados anteriormente. La grabación de los videos promocionales también corre por cuenta de ellos, razón, por la que no circulan muchos videos de estos artistas por el alto costo de su producción. Otro aspecto que observo en este proceso es que los raperos investigados no interpretan ningún instrumento musical ni tienen conocimientos teóricos de armonía, orquestación o arreglos musicales.

Esto quiere decir que en el sentido institucional no son músicos y que el fundamento de su profesión no está referido estrictamente al estudio académico de la música. Los fundamentos de su práctica artística son: el canto, la improvisación verbal y la escritura. En su proceso creativo escriben primero los textos y con base en el contenido de la letra, elaboran junto a un productor la música para convertirlos en canción.

En principio, esbozan algunas ideas rítmicas y melódicas que graban en celulares, grabadoras de bolsillo, o si es posible, en un estudio casero. Posteriormente las desarrollan de manera más técnica en un estudio de grabación. En ocasiones cuando la economía lo permite, contratan la colaboración de un productor y sobre la base musical previa elaboran los *beats* (secuencias ritmo-melódicas producidas por computador) que sostienen la estructura armónica de la canción.

Algo común en el *rap* local, es que muchos raperos compran tarjetas de grabación, montan un estudio casero y optan por ser sus propios productores. La falta de conocimientos sólidos de producción y grabación musical hace que el sonido de sus producciones no sea el más competitivo a nivel comercial.

Debido a la dificultad económica para contratar músicos de sesión, los raperos investigados elaboran su música digitalmente, es decir, por computador y con sintetizadores digitales. Cuando requieren un sonido natural utilizan el *sampler*, que es una grabadora que extrae bases melódicas, rítmicas y armónicas, de canciones ya editadas interpretadas con instrumentos análogos también llamados, acústicos.

La presentación en vivo es un ritual donde los sujetos de estudio ponen en juego su identidad, estilo, propuesta musical y escénica, carisma con el público (que en el lenguaje rapero local significa 'si le copian'), en suma, la imagen que construyen para proyectarse a los demás que oscila

entre lo *gangsta* (violenta), *underground* (calle), o alternativa (intelectual, política y social), diferencia que se nota en los textos de las canciones.

Más allá de lo simbólico y estético, para estos raperos las presentaciones en vivo son una oportunidad de futuro, de hacer contactos, negocios y gestionar presentaciones o giras. La expectativa de los raperos investigados frente a las presentaciones en vivo es conseguir contratos para otras presentaciones que les generen ingresos económicos.

La preparación de sus presentaciones es cuidadosa y detallada. Implica; la elaboración de un guión para cada momento del *show*, la selección de un vestuario, coreografías y representaciones específicas para cada canción. Escriben un libreto con los diálogos que sostienen en los cambios de tema, además, ensayan gestos, movimientos y actitudes, con las que enfatizan ciertos pasajes de las canciones y momentos de la presentación.

Para estos raperos la importancia de las presentaciones en vivo es que les exigen renovarse, mostrar que ‘evolucionan’ en su técnica, en sus textos y en la producción de sus trabajos. Las presentaciones son el camino para mantener su imagen en la memoria de los aficionados debido a la limitada difusión y circulación de sus trabajos.

El rap: una vida y una lucha

CAP, es un rapero y productor musical absolutamente convencido de la importancia social de su rol. Respecto a su profesión como rapero, señala; “voy a morir haciendo *rap*, toda la vida voy a estar en esto”.¹⁴ Deja claro que la fuerza vital del *rap* bogotano radica en la pasión de quien lo hace, que “es el amor a esta vuelta lo que hace que uno todavía siga fuerte, siga fiel, siga metido en el *rap*”, sin importar que es “una lucha larga [...] pero es una lucha que uno realmente le saca gusto”.¹⁵

La decidida convicción con la que CAP asume su posición de rapero comienza a configurarse en la Bogotá de los años 80, momento histórico en que la música *rap* de la mano del video, la radio y el cine, surge como una representación de la realidad y un espacio de experiencias que producen nuevas identidades en el contexto de los jóvenes locales. La pregunta por el proceso de la música *rap* en Bogotá permite visibilizar algunas condiciones que configuran dicho espacio de construcción identitaria en nuestro contexto.

CAP, señala que “la música *rap* es un canal para hacer las cosas [...] es un agente generador de cambios” que le permite a una persona “ser capaz de transformar su entorno”. En esta visión, la música *rap* se construye como un lugar de agencia y de luchas frente a sus problemas cotidianos. Así mismo, en un lugar de enunciación que en palabras de CAP “le da la posibilidad a uno de expresarse”.

Esta necesidad de expresarse marca su proceso como rapero y produce la experiencia fundamental en su trayectoria artística, como fue, el encuentro con el ‘Parche de Gotas’. CAP empieza su recorrido como músico de *rap* porque encuentra motivante “la relación del barrio con los sonidos.” Dicho aspecto, sirve para introducirnos en el conocimiento de los procesos históricos que articulan la identidad de CAP como rapero, con los discursos y significados que circulan en su barrio.

Las localidades de San Cristóbal, Rafael Uribe Uribe y Santa Fe, situadas entre el centro-oriente, sur y suroriente de la ciudad, contienen los barrios en los cuales transcurrió la infancia, adolescencia y primeros de años de juventud de CAP. Estos barrios son: Nariño (donde nació y vivió), Las Cruces, Quiroga, 20 de julio, Policarpa y Calvo Sur.

¹⁴ CAP. Bogotá. Entrevistado, 2 de febrero de 2013.

¹⁵ Todas las voces en comillas pertenecen a la misma entrevista hasta que se indique lo contrario.

Estos barrios de clase media, trabajadora y popular son lugares importantes en la historia del *hip hop* bogotano gracias al reconocimiento que adquieren a finales de los 80, algunos grupos de breakdance de la zona como *Street Power* y *New Rappers Breakers* en el panorama cultural de la ciudad.

Al mismo tiempo, es en el contexto de estos barrios donde se conforman algunos de los primeros colectivos de *MCs* bogotanos como Contacto Rap, Raza Gánster, Gotas de Rap y la Etnnia, quienes incursionan en el canto *rap* (representación musical del *hip hop*) introduciendo una nueva propuesta artística en la ciudad fundamentada en la improvisación verbal (individual o colectiva) sobre una base musical generalmente marcada por el bajo y la batería.

Siendo bailarines de *breakdance*, los hermanos mayores de CAP lo introducen en el *hip hop* a través de esta práctica donde la originalidad y el estilo en la ejecución de las figuras, son los fundamentos para ser reconocidos y ascender en el medio. CAP, manifiesta que “ser bailarín era como [...] tenía respeto, pero el que tenía más respeto era el *MC*” dejando claro que ser bailarín era el primer paso en su proceso como raperos “tenía en mente tener un grupo [...] con su coreografía [...] sus raperos [...] gente que hiciera la música” aprovechar esta experiencia y prepararse, porque “para ser raperos hay que cumplir ciertas cosas que son la rítmica, el estilo”.

La búsqueda de originalidad que en el argot *hopper* se llama ‘estilo’, es un aspecto importante en la vida profesional de CAP desde sus inicios, porque en el *rap* es importante marcar diferencias musicales con respecto a los otros raperos del medio. Haciendo referencia a las ventajas logísticas de Gotas de Rap y La Etnnia, como a las dificultades para sacar adelante sus primeros trabajos, CAP manifiesta que “nosotros ya salíamos haciendo nuestras pistas en vivo con Popo y mi hermano Rodrigo” mientras que “esos manes tenían coreografías montadas y todo más ensayado que nosotros”. Además, ellos usaban “pistas gringas [...] que pegan duro [...] y pues con tremendos fierros uno decía quieto, pero que va [...] para mí fue más fácil conseguir un teclado porque para que usar pistas gringas, pudiendo hacer yo mismo mis pistas”.

Tomar posición como raperos exige en el caso de CAP, la decisión de salir adelante con lo que se tiene. Por su limitada circulación en nuestro medio para ese momento (finales de los 80 y comienzos de los 90) la adquisición de estas pistas derivaba en costos económicos que superaban las posibilidades de algunos de estos jóvenes aspirantes a raperos. En el caso de CAP, estaba claro que “uno no tenía la plata pa’ poder traer pistas gringas”, de manera que el proceso era ser creativo y actuar “pensando a futuro”.

Pensar a futuro en la perspectiva de CAP, se traduce en que la música *rap*, su elaboración y producción, son una profesión para la cual hay que formarse siendo el primer paso en ese objetivo, apropiarse de los medios técnicos (teclados-*samplers*-cajas de ritmos), que le permitan superar el uso de pistas pre-elaboradas en beneficio de sus propias producciones.

En estas circunstancias, se produce el encuentro de CAP con el ‘parche’ de Gotas. La experiencia de la música *rap* se convierte en un factor que define la vida de estos jóvenes como lo señala CAP: “a todos yo sé que nos llamó la atención desde un principio fue la música, ninguno entendía ni siquiera las letras, o sea ninguno sabía inglés, sí pillá”.

Así mismo, la práctica musical les permite producir experiencias que transforman sus vidas y modifican sus relaciones con el contexto, porque en palabras de CAP “uno puede ser capaz de transformar su entorno, uno como sujeto dentro de este mundo tiene una responsabilidad enfocada como a lo social, a lo político”. Lo anterior, permite observar de qué manera la identidad que construye CAP como raperos, empieza a articularse con las condiciones en que desarrolla dicho proceso.

CAP considera que la violencia es un aspecto que algunos raperos, deben enfrentar desde su labor como artistas y sujetos creadores. Al respecto, señala que “las pandillas lo tocan a uno, uno en el barrio tuvo las posibilidades de estar metido en vainas de mucha violencia, como pandillas”, pero, se ve a sí mismo como alguien que no quiere reproducir estados de cosas, que quiere crear nuevas realidades “yo no quería estar metido en esas vueltas, sino, más bien estar haciendo música”.

Esto es así, porque vive convencido de que “a uno lo que lo saca de ahí [...] sí, que no deja que uno este metido [...] en una olla soplando todo el tiempo y tal, es la música”. La música es una fuerza que puede unir a un grupo heterogéneo de individuos en torno a unas problemáticas y realidades compartidas como señala CAP “todos teníamos problemas y cada uno desde su punto de vista empieza a pillar esa realidad y a enfocarla en un medio en el que uno puede expresarse”.

Se demuestra que la música, es un medio que facilita a estos jóvenes actuar en la realidad, construir identidad y recuperar “el valor del contacto físico, la sensibilidad por el otro”. La realidad cercana se presenta como un punto de partida en el proceso creativo de CAP y sus compañeros de grupo, debido a que es en ellos mismos, en su barrio y en sus calles, donde encuentran lo que hay que contar o, en otros términos, visibilizar desde su posición de raperos que dan voz a las problemáticas

sociales, culturales y económicas, que marcan los procesos de construcción identitaria de algunos jóvenes habitantes en zonas populares (y en algunos casos marginales) de la ciudad.

CAP, encuentra que una manera para no reproducir la violencia cotidiana-cercana que vive en su contexto, es representándosela como narraciones, porque según cuenta, “en el barrio que yo salí pasaban cosas [...] delincuencia, traquetos [...] entonces uno empieza a contar esa realidad del barrio donde uno salió”. En este sentido el rap opera como un modo de producción histórica donde se cuenta algo que está sucediendo y que implica en este caso particular, vivir la experiencia que se narra. CAP, evidencia lo anterior cuando dice “yo también tuve mi combo donde nosotros parchábamos y tuvimos problemas porque en los barrios del sur siempre ha habido pandillas y yo las viví”.

Las palabras de CAP nos aproximan a las razones por las que el proceso del *rap* en Bogotá ha ido de la mano con su estigmatización como música de ñeros, aspecto que, según CAP, es por desconocimiento; “la gente tiende a demeritar el *rap* porque no conocen bien el *rap*”. En su concepto no se puede criticar “sin conocer la experiencia del *rap* [...] el viaje musical” ¿sí me entiende?”.

Es por este desconocimiento que “[...] asocian el *rap* con cierto tipo de comportamientos [...] mucha gente dice ah, es que el *rap* [...] no es música [...] es muy monótona [...] muy repetitivo [...] muy grosero [...] por allá un poco de ñeros”. Esta es precisamente una de sus luchas. CAP, cree que lo importante es seguir luchando para que el común de las personas sepa que el *rap* va más allá de lo ñero, que hacer *rap* es reflexionar sobre lo que pasa, sentir internamente lo que pasa, que “implica actuar y pensar de una forma muy consciente [...] conseguir una rima que diga lo que tú estás pensando [...] es un trabajo que toma tiempo”.

Según el pensamiento de este raperero la música *rap* confronta un ideal, no es vacía, “el *rap* tiene una gran identidad porque tiene esa gran fuerza de denuncia, esa fuerza de conciencia social que lleva implícita”. Aunque los raperos locales tienden a considerarse voceros de las problemáticas que afectan sus contextos y entornos, la música *rap* no ha logrado integrarse de manera sólida en la cotidianidad del bogotano común, en parte, por su poca difusión a nivel masivo, pero también, por el estigma de música de ñeros que acompaña su proceso en nuestro país.

En dicho proceso la explotación generalizada de la imagen estética del rapero heredada del modelo norteamericano (ropa ancha-gorras-camisetas de equipos deportivos de la *NBA* o la *NFL*-ligas de basquetbol y fútbol americano en los Estados Unidos-zapatillas de marca, entre otros). Y, la etiqueta de lenguaje explícito impuesta por el mercado a sus líricas y el imaginario puesto en marcha por el mismo mercado que generalmente asocia a la música *rap* con ambientes cercanos a la delincuencia (reforzado por la televisión, el cine, algunos colectivos y solistas que reivindican la violencia, las armas y las drogas en sus canciones y videos), impiden hasta cierto punto, que la música *rap* local tenga las mismas posibilidades de circulación e impacto social de otros estilos populares como el reguetón, la ranchera o el vallenato.

Sin embargo, a pesar de que “el parche para hacer *rap* aquí es muy complicado”, el objetivo es “hacerlo a un buen nivel”, para que la comunidad en general se la apropie y la comprenda como otro escenario de luchas materiales y simbólicas, donde es posible construir identidad. Como manifiesta CAP, el *rap* es la posibilidad de “contar esa realidad del barrio donde uno salió” con el objetivo de que su mensaje “lo pueda escuchar cualquier persona en la calle [...] o [...] en el bus”.

Del anonimato al reconocimiento

Para Yoki Barrios la música es parte fundamental de su vida. Dice Yoki, “desde muy pequeño tuve la afición de cantar, me gustaba mucho salserín y como las muchachas y la gente lo aclamaba, yo soñaba con ser famoso”.¹⁶ En su visión de adolescente, la música no solo se trata de un gusto estético, también, de una motivación que le permite soñar con un modo de vida, esto es, “ser famoso”¹⁷ y al mismo tiempo, desear la experiencia de “las muchachas y la gente” que aclaman a los artistas famosos.

A este rapero, la música lo proyectaba hacia una utopía lejana a su contexto y entorno, pero, como señala “encontré el ritmo del *rap*”. Este encuentro responde a circunstancias concretas en las cuales la música rap “me parecía muy cercana a mi realidad, muy fácil de hacerlo porque inicialmente uno no necesita ni banda para empezar, ni músicos, solo instrumental, es solo ponerse a escribir lo que sientes y ya”.

El barrio Alfonso López donde nació, creció y vive en la actualidad este rapero, es un barrio de clase popular y trabajadora con una población compuesta por inmigrantes, obreros, pequeños comerciantes, trabajadores independientes, trabajadores informales y pensionados de empresas distritales, entre otros.

Está situado en la parte alta de la localidad de Usme y al igual que Santa Librada, El Uval, Sucre y Bellavista, es un barrio fundado por descendientes de campesinos de distintas zonas del país como Boyacá, Cundinamarca, Llanos Orientales y el Pacífico, que llegaron en los años 60 y 70 a Bogotá buscando movilidad social.

Con el tiempo, adquirieron terrenos en estas zonas periféricas levantando barrios informales que progresivamente, fueron regularizados a través de la construcción de vías de acceso, redes de servicios públicos y un desarrollo que, en las últimas décadas, les ha permitido visibilizarse en el panorama urbano (Ovalle, 2011).

Durante los años 90 pasaron de ser barrios pequeños a un acelerado crecimiento que multiplicó su población. Esta dinámica trajo consigo una diversidad de nuevos actores sociales, entre ellos,

¹⁶ Yoki Barrios. Bogotá. Entrevistado, marzo 20 de 2013.

¹⁷ Todas las voces en comillas pertenecen a la misma entrevista hasta que se indique lo contrario.

desplazados (tanto internos como rurales), desmovilizados (ex- guerrilleros y ex-paramilitares), así mismo, su cercanía con la carretera a los Llanos Orientales, el piedemonte llanero y la región del Sumapaz, los convierte en lugares estratégicos para la guerrilla, los narcotraficantes y desde finales de la década pasada, las denominadas bandas criminales o bacrim, lo que incide en el incremento de la delincuencia, el tráfico de drogas, la violencia social y el pandillismo.

Respecto a su proceso personal, Yoki, señala que “yo nací en Bogotá, vivo con mi mamá con mis hermanos y mi tío”. Se ejemplifica un núcleo familiar común en estas zonas donde es habitual, encontrar hogares en los que la cabeza de familia es una mujer. A pesar de la ausencia de la figura paterna, Yoki, manifiesta que ni él ni sus hermanos “vivimos la calle [...] en ese proceso degenerativo, nosotros tuvimos una formación buena y gracias a esa formación, nosotros no éramos como del montón”. Lo anterior, indica que para Yoki, la calle no es lo que define su gusto por la música *rap*, sino, como lo afirma “Yo llegué al *rap* porque cantaban tan directo y yo pensé tan bacano, ¡sí! yo desde pequeño tuve la habilidad de componer”.

Esta habilidad que manifiesta tener para la creación musical se materializa cuando toma conciencia de su realidad y encuentra que existen otros jóvenes en la ciudad que, como él, son hábiles para componer y hablan de lo que viven los habitantes de barrios populares y marginales en lo cotidiano. Yoki, reconoce esto cuando dice “Gotas de Rap y la Etnia eran cercanos porque me acercaban a mi realidad, porque mi barrio era marginado”. Es aquí, donde se perfila la búsqueda de Yoki en el contexto de la música *rap*, cuando complementa la anterior afirmación, diciendo que “cuando uno vive en un barrio marginado la identidad se pierde, se esconde”.

Para Yoki, el *rap* se presenta como un espacio de construcción identitaria donde se resiste al anonimato de vivir en la periferia fundamentado en la acción creativa a través de la música, aunque en principio “yo tuve esa frustración en el *rap* porque cuando yo empecé los demás no me lo tomaban en serio”. Lo anterior, es porque en esa época “el *rap* no era muy común en la zona quinta” (actualmente localidad de Usme) lo que implicaba, iniciar un proceso para posicionar el nuevo lenguaje que introducía su propuesta y la de otros raperos que comenzaban su carrera musical en dicha comunidad.

Antes que un estilo de música al que hay que popularizar, el *rap* según Yoki “le permite a uno escribir y escribir y contar [...] vivencias que toquen a todo el mundo”, porque, no solo hay que escribir sobre los raperos, hay que escribir “cosas más globales [...] que las pueda escuchar

cualquier persona”. A través de la práctica musical encuentra que la identidad se articula todo el tiempo en relación con los otros, que es algo que está pasando y, que ser rapero, es hablar “de eso que pasa”, del presente.

El proceso de ser un rapero que habla del presente ha estado acompañado de diversas circunstancias como su inserción en el mercado laboral desde muy pequeño. Al respecto, dice Yoki, “yo hice hasta la primaria, me faltó un poquito de la secundaria, no había muchas opciones tocaba trabajar para sacar adelante la familia”, de manera, “que mi proceso como Yoki Barrios [...] ha sido andar con personas que me han ido enseñando [...] a cantar bien, hacer pistas y otras cosas muy importantes”. Al mismo tiempo, tuvo que trabajar en muchas cosas “mensajero [...] construcción, empresas, fabricas, ni siquiera me quedó grande un bulto [...] como digo yo en una canción, he tenido que trabajar en muchas cosas, pero me di cuenta de que lo mío es hacer canciones, sí”.

Estas experiencias se enriquecen en la medida que “yo fui muy afortunado porque di con buenas manos”. Esta referencia, hace alusión a que para él “con los que me encontré a cantar *rap* eran como muy juiciosos” dando a entender que lo importante en su proceso, han sido las relaciones que le han permitido encontrar lugares como el Colegio Fe y Alegría de Santa Librada, y personas como “la hermana Margarita [...] y [...] John Jairo Puche [...] quienes han hecho mucho por el rap de la zona en eventos y talleres para que no nos perdiéramos”. Esta relación, es un aspecto clave de su vida que como afirma Yoki “nos hizo personas muy sensibles, sí, muy sinceros”.

Yoki Barrios, nunca vio la música *rap* como una moda, sino, como un espacio de afirmación en unos valores que le permiten proyectar en la práctica artística, una posibilidad de construir identidad con base en sus relaciones con los otros. En palabras de Yoki “si uno no tiene amor por los demás, graves [...] porque en esta ciudad cada uno tira por su lado y pues [...] así no debe ser, ¿no?”. Aunque Bogotá se caracteriza por ser una ciudad indiferente a sus problemáticas sociales y en la percepción de Yoki, “una ciudad fría” lo importante para el cómo rapero “es poner a la gente como a soñar [...] porque uno con la voz es un actor [...] puede contar historias [...] y decir cosas con un mensaje”.

En un país como Colombia, es bastante complejo desarrollar una carrera profesional en el marco de un estilo poco difundido y mediáticamente asociado con el guetto y la violencia juvenil. Es necesario abrirse a otras posibilidades como afirma Yoki, “hacer puro *rap* aquí es difícil [...]

nosotros no nos quedamos ahí [...] el *rap* que estamos haciendo es comercial” sin perder de vista que lo importante de ser rapero es hablar de lo que “los pelaos del barrio están viviendo [...] porque uno siempre está pensando en la gente [...] y se van viendo los frutos mucha gente conoce mi trabajo”.

Lo anterior es una motivación para un artista como Yoki, quien ha labrado su carrera con el objetivo de ser popular, llegando a un punto en que “uno ya no puede retroceder ni quiere retroceder”. Sin embargo, la vida de un rapero y músico independiente en nuestro medio es difícil como señala Yoki “esto va de mal en peor [...] yo le meto la ficha para que el futuro sea optimo [...] pero [...] a veces uno llega a un punto en que no sabe qué hacer”, aunque siempre hay alguien o, algo por lo que es necesario mantenerse en la lucha “por ejemplo mi hijo [...] él es feliz y muy orgulloso de que yo haga *rap*”.

El rap es libertad y una lucha social

La localidad de Engativá, ubicada entre el centro-occidente y el noroccidente de la ciudad, es una de las localidades con mayor crecimiento estructural en las últimas décadas en aspectos, como población, infraestructura, servicios, construcción e industria. Se caracteriza, por agrupar barrios entre los estratos 1 y 4, y, por su gran actividad comercial, fundamental en los ingresos económicos para los habitantes de algunos barrios que hacen parte de la localidad. Las Ferias, donde nace y vive Cuervo Rolo hasta los comienzos de su juventud, es un barrio popular muy conocido por los habitantes tradicionales de la ciudad por su plaza de mercado y, por ser un barrio donde un gran porcentaje de sus habitantes tienen un negocio casero, sea una tienda de abarrotes, un taller automotriz, una zapatería o un almacén de ropa, entre otros.

Engativá, es una localidad donde el *hip hop* y el *rap* como su representación musical, tienen arraigo en el contexto de la población joven. Junto a San Cristóbal, Suba y Las Cruces, es una zona en que se consolidan grupos pioneros del *breakdance* local como los *Speed Breakers*, pero también, es una localidad con problemáticas de delincuencia, pandillismo y deserción escolar que afectan a su población juvenil (Secretaría de Gobierno de Engativá, 2013).

Para Cuervo Rolo, ingeniero, músico autodidacta y aficionado a la literatura, ser rapero es una postura social y política que, desde su condición de músico independiente, le permite visibilizar con sus producciones las problemáticas que acompañan la cotidianidad en la que se construye como artista.

Cuervo Rolo, considera que la música es un “catalizador para poder explotar esas diferentes emociones que uno va viviendo”¹⁸ siendo importantes “los momentos de depresión, de ira [...] de ansiedad [...] esa parte de mi vida [...] que siempre ha estado acompañada de mucho *rap*”.¹⁹ La reflexión sobre sus propias emociones encuentra un campo de despliegue en la producción cultural. Es, en el ejercicio de la práctica musical donde articula sus procesos de apropiación de la realidad con las historias que configuran su experiencia como rapero en el circuito local.

Cuervo Rolo afirma que la música *rap* “hizo que mi mente abriera puertas que nunca me había atrevido a explorar y cuando uno abre esas puertas empieza a visualizar las situaciones de una

¹⁸ Cuervo Rolo. Bogotá. Entrevistado, abril 18 de 2013

¹⁹ Todas las voces en comillas pertenecen a la misma entrevista hasta que se indique lo contrario.

forma distinta” planteando un aspecto ideológico importante que, en su caso, se evidencia cuando afirma que “el *hip hop* [...] lo lleva a uno a reflexionar acerca de las situaciones que uno puede observar [...] y [...] analizarlas [...] de una forma distinta a lo que normalmente uno las ve” para de esa manera “ser más consciente de lo que está sucediendo”.

Este rapero, destaca la importancia de lo cotidiano en la experiencia de la música rap dado, que lo que está sucediendo, es lo que fundamenta su historia. Cuervo Rolo señala que su motivación para asumir una posición como rapero “dentro de la sociedad [...] dentro del mundo en el que te desenvuelves, dentro de esta música [...]” es ser parte de lo cotidiano, de lo que sucede, del presente.

La toma de conciencia es un efecto clave que procura la música rap en Cuervo Rolo. El *rap*, le permite sentirse libre de pensar diferente, aspecto que corrobora cuando señala que “le agradezco al rap por hacerme libre y por darme una forma distinta de pensar y ver las cosas”. Así mismo, le permite observar que vivimos “en una sociedad de consumo [...] donde no existe nada más que tú”.

La relación con la música *rap*, lo cuestiona sobre su papel en dicha sociedad y su función social como rapero. Musicalmente, Cuervo Rolo tiene como objetivo transmitir el mensaje de que estamos conectados “que somos un grupo de gente con necesidades en común, con carencias en común, con problemáticas en común” las cuales, a su juicio, solamente “podemos transformarlas en conjunto”.

Para Cuervo Rolo, el *rap* es algo que se vive, es la realidad misma, no habla de cosas lejanas “sino de los espejos que uno ve alrededor”. La creación musical, lo perfila en la posibilidad de narrarse socialmente, demostrando que lo explícito en el lenguaje del *rap* no siempre radica en el uso de lo obscuro o callejero, sino, en “lo que tiene que ver con la parte social [...] y [...] la forma de vivir de quien la interpreta y [...] la escribe”.

Su interpretación de lo explícito, nos introduce en el valor estético que encierra la producción del rap local aspecto que confirma cuando refiriéndose a la situación actual para los raperos en la ciudad, señala que “Todos estamos sufriendo por la lucha diaria de continuar adelante, por la lucha diaria de sobrevivir”.

La producción de música *rap* en el contexto local, es un escenario donde no sólo se reproducen modelos hegemónicos de consumo también, se producen identidades que encuentran en la práctica musical una experiencia donde sujetos como Cuervo Rolo, pueden “exponer mis puntos de vista de una forma clara y contundente”, sobre los “problemas coyunturales que son muchos en un país con el 60 o 70 por ciento en el nivel de pobreza y lleno de situaciones injustas”.

Una aproximación al proceso del *rap* local sugiere observar la fuerza estética que contiene su producción y de esa manera, valorarlo “como un arte [...] que no solamente es música”, que también “es una postura social [...] una postura política” y según Cuervo Rolo, exige al rapero local “no dejarse llevar por modelos existentes”, explorar y “ser independiente”. La descripción de la música *rap* como un escenario de representación, encuentra en Cuervo Rolo a un actor social que, con sus producciones musicales, pretende contribuir críticamente para que las personas “no se dejen meter los dedos en la boca, analicen las cosas, no traguen entero”.

Lo anterior, señala que en un país como Colombia donde “la ideología [...] y [...] la mentalidad del político es aprovecharse de su posición [...] y no velar por los intereses de todos”, en su posición de rapero es imperativo “aportar un granito de arena [...] empezar a actuar [...] y mover nuestra sociedad [...]” porque “transformar la realidad y cambiar las cosas” es un ejercicio de poder colectivo en el que “todos somos parte de la solución”.

Esta perspectiva que mueve la búsqueda artística de Cuervo Rolo, parte de analizar como “la explosión tecnológica [...] de los medios de comunicación masiva [...] ha generado [...] que se pierdan muchos horizontes”. En su parecer, esto “es una situación [...] preocupante porque creo que el ser humano está perdiendo su humanidad [...] su sensibilidad [...]”.

Para Cuervo Rolo, la razón de tal pérdida es resultado de que “en este momento las grandes corporaciones controlan el pensamiento masivo” y hacen que “lo diferente no sea tenido en cuenta o sea atacado” despojándonos según su apreciación, de tener nuestros propios criterios para hablar sobre “los aspectos de la realidad [...] que no están bien”. Como profesional administrativo en una multinacional de las comunicaciones, la crítica a la manipulación discursiva que hace la ideología capitalista a través de los medios masivos afecta los modos en que Cuervo Rolo se asume y se construye como rapero.

Lo anterior, se confirma cuando manifiesta respecto a su rol “es que hay un lado oscuro [...] y ese [...] lado oscuro es el que nos permite volar y transformar este medio”. Esta percepción de la realidad fundamenta su posición como un rapero que se autoimpone la función social de denunciar que las cosas no son como se presentan, que “hay muchas más vainas detrás [...] muchos muertos [...] hay mucha gente que tiene plata” y al mismo tiempo, “botar un mensaje optimista porque las cosas si pueden cambiar”.

Para Cuervo Rolo ser rapero es un modo de recuperar la humanidad y la sensibilidad que, en su opinión, los seres humanos hemos perdido. Por un lado, porque lo conecta simbólicamente con los otros sujetos creando una ruptura con el individualismo propio las sociedades contemporáneas y de otro lado, demuestra que para muchos sujetos el arte y su producción en cualquiera de sus manifestaciones, sigue siendo un medio eficaz para recordarnos lo importante de ser “una persona que siente y que debería preocuparse por los demás, por el prójimo”.

3. *Identidades raperas en Bogotá*

El contexto del *hip hop* local enfoca mi problema de estudio en el rastreo de las dinámicas en que un grupo de raperos bogotanos construyen su identidad como tales. Comprender el sentido de sus acciones frente a las relaciones de poder que los subjetivan y, así mismo, de los modos en que ejercen su rol como músicos independientes, nos introduce en el conocimiento de las experiencias que configuran al rap como un estilo de vida y de representación social en el campo de la cultura popular local.

El *rap*, es un espacio de identificación donde los raperos investigados se producen como músicos informales, articulando sus procesos de construcción identitaria con la cotidianidad social y cultural en que viven su experiencia como raperos. De esta manera, participan en la actualidad de la música local y actúan frente a las relaciones de poder que operan en la producción, circulación y consumo del *rap* en Bogotá.

En sus procesos, estos raperos producen (a través de la práctica musical) acciones frente a los fenómenos de violencia, desempleo, pobreza y marginalidad que, en algunos casos, afectan el entorno cotidiano en que viven. Ser músicos ‘independientes’, es una alternativa que encuentran para proyectar sus vidas, valores y significados, a través de acciones que posicionan su actuación social como *MCs*.

En este capítulo expongo la interpretación de los datos y testimonios recogidos en el trabajo de campo. El objetivo es comprender los procesos de significación e identificación que articulan identidades en el contexto del *rap* bogotano, analizando el conjunto de prácticas y relaciones que las hacen visibles bajo el rol de raperos. La triangulación de los registros documentales, datos teóricos y entrevistas nos aproxima a las particularidades de estas identidades, con base en las experiencias concretas de tres raperos con amplia trayectoria en el circuito del *hip hop* en la ciudad.

Juventud, identidad e industria

El punto de partida son las condiciones de espacio-tiempo que marcan el inicio de los procesos personales en que los sujetos investigados, se construyen como raperos. Sostiene Carlos Mario Perea, “aunque existe interés y afinidad de los jóvenes con varios campos artísticos, será la música, la que contará con mayor adopción entre la mayoría [...] perfilándolos bajo la subcategoría de músicos” (2006: 11).

La música popular urbana de origen anglosajón (*jazz, rock, rap, blues*) es un componente clave en la expansión de la industria cultural durante el siglo pasado. Desde los años 80, la industria musical introduce al *rap* como un espacio que produce identidades en el contexto de la población juvenil, las cuales, en cierta medida, cumplen una función mercantilista y homogeneizadora al servicio de la cultura dominante.

Por una parte, en la producción de estas identidades operan mecanismos con los que el mercado instrumentaliza los fenómenos de violencia, marginalidad y pobreza presentes en la vida cotidiana de algunas comunidades urbanas, promoviendo estereotipos relacionados con tales condiciones (Ej. los raperos). De otra parte, tanto el *hip hop* como la música *rap*, son prácticas con las que algunos jóvenes bogotanos afectados por este tipo de fenómenos resignifican (en algunos casos) sus condiciones e intervienen sus procesos de construcción identitaria desde el campo de la música como espacio de representación.

Los raperos investigados se construyen en un contexto marcado por las tensiones entre los estereotipos producidos por la industria cultural, con los procesos de apropiación y consumo en el medio local. Mediados por la práctica musical intervienen en la cotidianidad urbana bajo el rol de ciudadanos-artistas que se representan como raperos en el contexto de la cultura popular bogotana.

Ser raperos es la forma de incluirse socialmente como voceros de la calle, el barrio y las historias urbanas, a través de la escritura y del relato, instrumentos con los que configuran su acción creativa. De igual modo, son conscientes de que participan en una maquinaria que ha naturalizado y convertido a la música *rap* en otro objeto de reproducción capitalista. En este sentido, las identidades que construyen articulan apropiaciones locales de los procesos de producción, circulación y consumo, que caracterizan al *mainstream* de la música *rap* a nivel global.

Existen tres aspectos articuladores en el proceso de los raperos investigados. La relación entre los estereotipos industriales (*hardcore, gansta, alterno*) que circulan en torno a los raperos, con sus búsquedas personales de originalidad y estilo. La inclusión de sus propias experiencias en sus producciones musicales como un mecanismo diferenciador de los valores hegemónicos (imagen, lujo, individualismo, placer) instrumentalizados por el *mainstream* del *rap*. Y, por último, producirse como raperos en el medio local es resultado de un constante proceso de autogestión y autorrealización.

La creación musical les permite resignificar las condiciones en que se desenvuelven y construir un espacio de aparente autonomía frente a dichas condiciones. Estos raperos se producen en el contexto de las nuevas relaciones sociales que introduce la globalización a través de las tecnologías de la información (*WhatsApp, Facebook, Twitter, Internet, Instagram*) generando continuos cambios en las formas de vincular el presente cotidiano, político, estético y simbólico de sus contextos, con la actualidad de la música *rap* que producen.

Las experiencias que marcan sus procesos de construcción identitaria encuentran en la creación musical una alternativa no violenta para superar la reproducción de prácticas como el pandillismo, la delincuencia y/o el consumo de drogas. Dicha alternativa se fundamenta en una serie acciones (escribir, cantar, componer, grabar) con las que toman posición frente a tales prácticas y modifican sus relaciones con el poder, contexto, entorno, familia, amigos, cultura, en sus procesos artísticos. El *rap*, es una experiencia simbólica y material que contribuye a producir identidades operando como un espacio de sentido mediado por la práctica musical.

Ser músicos representa otra perspectiva de vida más allá de los fenómenos de violencia, marginalidad y pobreza, que caracterizan las localidades en que habitan los participantes del trabajo. Las identidades que construyen como raperos son resultado de múltiples procesos de significación e identificación con la música *rap* en el transcurso de su vida cotidiana, porque es en la cotidianidad donde el *rap* se manifiesta en una posibilidad para expresarse y construir una carrera como artistas ‘independientes’, en la escena de la música *underground* bogotana.

“De la calle ya tú sabes”²⁰

El barrio es el primer espacio de identificación con el *rap* que marca los inicios musicales de los raperos investigados. Allí, se reconocen en unas historias, prácticas y relaciones, que significan sus procesos de construcción identitaria. Su experiencia del barrio articula prácticas como el pandillismo y el uso de drogas (entre otras) pero también, produce espacios de encuentro con otros jóvenes que viven experiencias similares, generando nuevas prácticas (*breakdance, rap, graffiti*) para superar tales condiciones.

Esta relación con los otros y con el barrio, se describe en sus producciones musicales como evidencia Yoki Barrios, “Yoki le canta a la cuadra, a la esquina, a toda la barriada, a los que vienen de lleca, acostumbra ’os a vivir cosas rieras, y cuando conmigo tocan, hay pelea, guerra pa’l que sea”,³⁰²¹ reafirmando su identificación con la cuadra, la esquina y el barrio, como lugares de experiencias vitales en su formación como *MCs* (cantantes de *rap*).

La pertenencia con el barrio es filial, tiene que ver con su familia, su pasado, con un origen y unas experiencias compartidas que les permiten construir identidad en sus relaciones con el parche (barrio), siendo parte activa de la cotidianidad que representan en sus producciones musicales. Aspecto que ejemplifica CAP, “soy del Nariño demente [...] y en esto soy claro, sé cómo se compone para la calle y ahí es donde les disparo”.²² Los raperos investigados manifiestan que su proyección musical, se enfoca más allá de los límites del barrio. Para ellos, el sentido actual de su trabajo artístico es legitimar sus experiencias e historias como representantes del *hip hop* local en otros contextos.

Al crecer en barrios populares y en algunos casos, con historias de marginalidad y violencia, resignifican dichas condiciones a través de la música tomando posición en el circuito de la cultura urbana como autodenominados representantes del guetto y sus problemáticas. Sin embargo, definirse como representantes del guetto limita la construcción de sus identidades musicales en la reproducción de un mercado dominante donde la música *rap* es un producto hecho para el guetto y se espera que los raperos reafirmen dicho discurso en sus producciones.

²⁰ Yoki Barrios. (2006), De la calle, en “del Barrios pa’l barrio”. Bogotá, CAP Producciones

²¹ Yoki Barrios. (2006), De la calle, en “Del Barrios pa’l barrio”. Bogotá, CAP producciones

²² CAP. (2007), Alistate, en “Del Barrios pa’l barrio”. CAP producciones. Bogotá.

CAP, Yoki, y Cuervo Rolo, coinciden en su deseo de hacer un *rap* más ‘comercial’ para ampliar su audiencia. Esta proyección implica un cambio en los discursos (calle, marginalidad, pobreza, violencia) sobre los que construyen su identidad musical, que a pesar de estar marcada por la industria cultural les permite reconocerse y ser reconocidos como raperos en el contexto sociocultural de la ciudad.

*La cuestión de lo ñero*²³

Proyectarse como músicos exige a los participantes de este trabajo, articular nuevas experiencias por fuera de los límites que institucionalizan al barrio y a la calle como únicos lugares en que se representan los raperos. En la perspectiva del mercado local, la reproducción de narrativas heredadas del modelo industrializado (guetto, calle, pandillas, drogas) junto a la poca difusión que tienen sus producciones a nivel masivo (entre otros aspectos) reduce la circulación de su música a un pequeño mercado únicamente de aficionados conocedores del movimiento *rap* local. En cierta medida, los discursos que los identifican como raperos son los que fundamentan su estigmatización como ‘ñeros’ en algunos círculos sociales de la ciudad y marcan a la música *rap*, como representación de los ‘ñeros’ en el medio de la cultura popular local.

El estigma de ‘ñeros’ que acompaña el proceso de construcción identitaria de los raperos, no se fundamenta únicamente en la música que producen o, en su imagen, también se articula con su posición en el marco social de la ciudad. Bogotá es una ciudad con profundas desigualdades sociales, económicas y culturales, entre algunas zonas del centro y del norte (consideradas el polo de desarrollo de la ciudad) habitadas por las clases medias y altas, con algunas zonas ubicadas en localidades del sur, suroccidente, suroriente, noroccidente y nororiente, habitadas por comunidades de clase trabajadora, popular y baja.

Estas clases populares con menos acceso a los objetos de consumo que las clases medias y altas usan para diferenciarse son marcadas como antagonistas en la estructura social de una ciudad dividida simbólicamente entre aquellos que se autodenominan la ‘gente bien’ (reproductores de las costumbres y valores hegemónicos) y los ‘ñeros’ (los que no se ajustan a los patrones naturalizados de comportamiento, etiqueta y buen gusto).

El *rap* tiene que ver con lo ‘ñero’ en la medida que se identifica con las problemáticas de los grupos sociales que habitan en los barrios populares, realidades que no interesan a la ‘gente bien’ porque no son cercanas a su cotidianidad. De esta manera la estigmatizan como música de ‘ñeros’, no en términos de que sea ‘mala’ o ‘buena’ música, sino, porque contextualiza problemas de la clase popular que no hacen parte de su consumo cotidiano y cercano.

²³ . En Bogotá, el término ñero tiene dos acepciones; en ciertos contextos sociales está referido al mejor amigo o compinche. En otros espacios, se refiere a personas de bajas condiciones sociales consideradas ordinarias, de mal gusto y faltas de clase.

Los raperos instrumentalizan los fenómenos de violencia, desigualdad o marginalidad en sus producciones musicales. Por una parte, porque (en algunos casos) los viven en su experiencia cotidiana y, de otra parte, porque la industria cultural los ha institucionalizado como patrones universales que los raperos deben reproducir para ser reconocidos como tales.

En la actualidad la industria global de la música pop²⁴ ha reducido comercialmente la conciencia social de los raperos a un 'cliché' donde cantar sobre discriminación, segregación, drogas, violencia o pobreza, es una exigencia concreta que deben cumplir en su rol de músicos que representan a una marca de la industria cultural etiquetada como música rap.

La construcción del estilo emerge como un lugar de encuentro entre los patrones universales que producen un modelo de rapero sin diferencias, con las particularidades que caracterizan los procesos socioculturales en que se producen los raperos locales.

²⁴ Música de carácter urbano producida industrialmente con el único objetivo de entretener. Cfr. Adorno, T. Sobre el jazz. *Moda sin tiempo*, (1936). Ediciones Ariel. (trad.)

El estilo es importante

La construcción del estilo es un aspecto importante para comprender los procesos de las identidades que se producen en el contexto de la música rap en Bogotá. Para Hebdige (1988) los estilos pueden “ser descritos como practicas significativas” (p. 35), que permiten a los sujetos tomar posición frente a los procesos de “normalización” y “naturalización” hegemónicos. De esta manera se constituyen en una “violación simbólica del orden social” (McRobbie y Garber, 2014, pp. 209-222). En este sentido, más que una profesión, ser raperos es un estilo de vida que se manifiesta en una relativa libertad para representarse en el ámbito social como músico independiente.

A mediados de los 90, la música *rap* vive un momento de expansión e institucionalización en el medio local, a través, de su inclusión en las políticas culturales de la ciudad. Festivales como Hip Hop al Parque, el fomento de prácticas propias del *hip hop* (*rap, breakdance, graffiti, scratch*) con fines tanto educativos como de aprovechamiento del tiempo libre y la participación de raperos locales (Gotas de Rap, La Etnnia), en la banda sonora de algunas series y telenovelas de impacto nacional (¿Por qué diablos? Pandillas, Guerra y Paz), son muestra del creciente reconocimiento del *rap* y de los raperos en el panorama de la cultura urbana local en ese momento.

La novedad social que representaron los raperos en nuestro medio produjo un cambio cultural que permitió a muchos jóvenes (en general de clase obrera y baja) hacerse visibles políticamente e identificarse a sí mismos como productores de cultura.



Ilustración 25 Archivo personal CAP



Ilustración 24 Archivo personal CAP

El estilo de estos nuevos actores sociales se construye en un marco de negociación que les permite disponer de un margen de autonomía frente a los patrones estilísticos promovidos por la industria cultural. Estos patrones, están referidos a la estética (ropa ancha, gorros), prácticas (*freestyle,*

beatbox), lugares (barrio, calle) público (jóvenes desempleados, pandilleros, marginales), proyectando una imagen parcializada del rap que afecta a los raperos locales en la medida que reduce la creación del estilo únicamente a la reproducción de estereotipos universales.

Los procesos en que los sujetos de investigación construyen su estilo modifican la relación que establecen con las condiciones materiales, sociales y culturales que enfrentan en un contexto sin tradición en la industria del *hip hop* a nivel global. El estilo es un aspecto importante en el análisis, porque pone en juego la capacidad creativa de estos raperos para construir una imagen (visual, corporal, musical) de sí mismos y marcar su diferencia frente a otros estilos (roqueros, metaleros, punks) que circulan en su contexto cotidiano.



Ilustración 27 Youtube.com



Ilustración 26 Blaschkeiothant.blogspot.com



Ilustración 29 Detribusurbanas.com



Ilustración 28 Tribusurbanas01.galeon.com

CAP señala que “yo puedo hacer mi misma música, quiero producir mis vainas, me parece bacano crear, por ejemplo, los roqueros si compran su guitarra, su batería, su bajo ¿y por qué nosotros no?”.²⁵ De manera que la construcción del estilo pasa por un proceso de apropiación tanto de los conocimientos técnicos como de los medios de producción para que puedan proyectarse como

²⁵ Entrevista citada. Pág.38

raperos, porque según CAP, el estilo es algo que se construye y para ello, es imperativo “tener un teclado [...] unas tornamesas [...] un sistema midi y hacer su propia música”.²⁶

CAP, construye un estilo resignificando sus propias condiciones, sin importar que “yo aquí lo estoy haciendo de una manera más guetto, porque me toca conseguir los aparatos y toca esperar, pero aquí el mérito, lo bacano, es que nosotros hacemos nuestra propia música, nos las grabamos, y grabamos nuestras propias canciones”.²⁷

Lo propio, lo original, es el aspecto que materializa la creación del estilo que articulan los raperos participantes del trabajo en su condición de músicos autodidáctas, concepto que en sus relatos es significado como ser ‘independientes’. Cuando aluden a ser independientes se refieren a no estar sujetos, aparentemente, a los parámetros técnicos y teóricos de la composición musical académica, no así, del mercado y la industria musical que es adonde apuntan y quieren incluirse.

En su entrevista, Yoki Barrios menciona que ser rapero “es una profesión y eso hace que uno se esfuerce más porque hay gente que lo escucha a uno”.²⁸ Sus experiencias como desertor escolar, trabajador informal, miembro de una pandilla e integrante del grupo musical de una parroquia, lo proyectan en la creación de un estilo que se produce por fuera de los procesos institucionales impuestos por la educación tradicional.

En el marco de dichas experiencias, el centro de expresión cultural (CEC)²⁹ situado en el barrio Santa Librada, es el lugar donde construye nuevas relaciones en el uso de su tiempo libre mediadas por la práctica musical y nuevas relaciones (Paz Parche, Arawak, Ares del asfalto, Julio Hurtado, ADN) con el contexto en que produce su estilo como rapero.

El estilo de Yoki se fundamenta en las acciones que lleva a cabo para ascender socialmente y superar la reproducción de oficios propios del entorno social en que creció (mensajero, obrero, portero, tarjetero, coter), corroborando que la construcción del estilo se da en un marco de negociación con las estructuras sociales, económicas y culturales en las que dicha creación se materializa.

²⁶ Entrevista citada. Pág.38

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Proyecto institucional manejado por la comunidad Jesuita a través de la fundación Fe y Alegría. Fomenta la práctica artística como un agente de cambio social para los jóvenes en condición de vulnerabilidad.

El estilo de estos raperos es producto de las experiencias estéticas en que la música se construye como una posibilidad de vida, con las exigencias concretas para convertirse en un músico profesional. Tales exigencias son: escribir, saber de producción, improvisar textos, frasear (matizar los temas, tener flow), cantar afinado, excelente ritmo, buena voz, buen oído, entre otros.

Los raperos participantes de la investigación viven la construcción del estilo como un espacio de independencia, en la medida que su formación musical se fundamenta en la experiencia, en oposición, al conocimiento teórico y la legitimación de los títulos académicos. Aun así, deben manifestar una serie de condiciones intelectuales y prácticas necesarias para construir un estilo como artistas. La creación del estilo también articula discursos propios de la normatividad social (el futuro, luchar para salir adelante, ser alguien en la vida), demostrando que ser rapero no está por fuera de dichos discursos.

Los procesos personales en que estos raperos construyen su estilo les permiten tomar como señala Cuervo Rolo en su entrevista, una posición “dentro de la sociedad [...] dentro del mundo en el que te desenvuelves, dentro de esta música”.³⁰ Este rapero, sostiene que la importancia del estilo es “no dejarse llevar por modelos existentes” y, darse “la oportunidad a sí mismos de explorar y ser independientes de poder decir, yo soy rapero como una postura social, una postura política”.³¹

Aunque manifiesta que su estilo musical se configura en el compromiso con lo social y lo político, es consciente de que hasta cierto punto reproduce uno de los modelos dominantes que venden los medios. Desde los años 80, el *rap* ha circulado como un estilo connotado de conciencia social y crítica política (*Public Enemy*, *Arrested Development*, *The Roots*). Por lo tanto, el concepto del *rap* social y político (también llamado ‘de contenido’) no ofrece ninguna novedad como estilo y postura musical. Para CAP, Cuervo Rolo y Yoki, el estilo se trata de ocupar un lugar en la escena de la cultura popular local y como afirma CAP “tener nuestra posición, nuestro pedazo en el *rap*, sí pilla”.³²

³⁰ Entrevista citada. Pág. 47.

³¹ *Ibíd.*

³² Entrevista citada. Pág. 38.

A fin de cuentas... ¿Qué es ser raperos?

Los procesos culturales en que emergen las identidades raperas en Bogotá coinciden con el desplazamiento por parte de la música *rap*, del *breakdance* como cabeza visible de la subcultura *hip hop* a nivel global. El modelo industrializado de los raperos norteamericanos que introducen los medios (denominado *gangsta*) personificado en el sujeto de vida marginal, callejera y capaz de autorrealizarse como músico, incorpora prácticas (*freestyle*, *beat box*), códigos estéticos (ropa ancha, gorros, zapatillas deportivas) y nuevos términos (*MC*, *Sampler*, *G. Funk*).

Estos elementos son apropiados por jóvenes marginales y callejeros de otros contextos, que viven procesos de identificación con la narrativa que la industria musical norteamericana construye sobre los raperos. Los *MCs* famosos (*Dr. Dre*, *Nas*, *LL cool J*, *Notorius Big*, *2pac*, *Coolio*, *Snoop Doggie Dog*, entre otros) son representados como sujetos triunfadores que superan condiciones adversas y salen del guetto. De esta manera, la música *rap* deviene para los participantes de este trabajo, en un lugar de representación donde construyen identidad y desarrollan una profesión como músicos en el marco de la cultura popular local, esto es, salir del guetto.

En su proceso se articulan dos acciones fundamentales; la producción musical y la gestión empresarial. Frente a los problemas generados por la ausencia de una industria consolidada del *rap* en Bogotá, estos raperos actúan gestionando alternativas para la producción y circulación de su música a nivel local. Es el caso de CAP, quien tiene su propio estudio de grabación y su sello discográfico, aspecto que le permite ser su propio productor y producir musicalmente a otros raperos. Este es uno de los modos en que mantiene su vigencia y actualidad en el panorama del *rap* bogotano como también, una relativa estabilidad económica que le permite sostener su carrera, renovar sus equipos, entre otros aspectos.

Yoki Barrios es muy activo en colaboraciones musicales y presentaciones con otros artistas no necesariamente raperos para poder circular en otros espacios de producción cultural (Chucho Merchán, César López, Calle 13, Toto La Momposina). Hace trabajo social en comunidades vulnerables de la ciudad como tallerista; promueve sus producciones musicales en emisoras comunitarias y abiertas (Radionica 99.1, UN radio 98.5, UD 94.9, Rumba Estéreo 98.0); cuenta con nominaciones en los premios Shock 2015 y Subterranica 2015; diversifica el alcance de su

audiencia con la grabación de videos promocionales (*La Pintura, Temperatura, Realidades, Antagonismo, Sin miedo*); realiza presentaciones en eventos no relacionados con el rap (Feria de Manizales 2015, Concierto por la paz, 2015, Voces Unidas, 2014); y en programas de televisión (Sonido BTA de canal capital, 2015).

Cuervo Rolo es ingeniero electrónico y cuenta con un trabajo estable en una compañía multinacional especializada en comunicaciones. Promociona su trabajo a través de videos y documentales (*Templo del equilibrio, Vendas impuestas,Cuál es su tema, Amparo, No hay futuro, Tiempo del cambio, Dinero*). Tiene un sitio *web* para distribuir y descargar su música. Organiza conciertos promocionales en asocio con otros raperos locales y participa como artista invitado en festivales locales (Soacha, Suba, Engativá, Media Torta). Al igual que Yoki Barrios, realiza colaboraciones musicales con otros artistas (Sr. Cartel, Poetas Muertos, Ery M, Mc Smok Free, Foreman Ness, DJ Blanco, CAP), para ampliar su público.

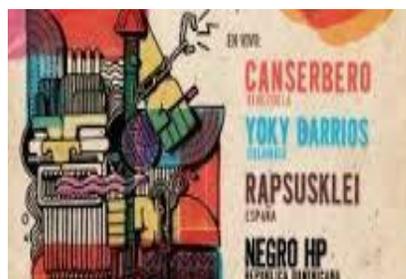


Ilustración 33 Archivo personal Yoki Barrios

Ilustración 30 Archivo personal Cuervo Rolo



Ilustración 31 Archivo personal Cuervo Rolo

Ilustración 32 Archivo personal CAP

En el medio local, la música *rap* ha pasado por una serie de procesos de apropiación y resignificación a lo largo de tres décadas para luchar un lugar en el circuito de la música local y nacional. En la actualidad cultural de la ciudad tanto el *rap* como las identidades que produce son reconocidos como actores sociales en el mercado de la música popular. Ser raperos es el espacio de representación que encuentran los participantes de este trabajo investigativo para actuar como productores de cultura, en una constante tensión con las limitaciones de circulación y consumo de la música *rap* a nivel local.

Son raperos a pesar de dichas limitaciones, generando formas particulares para gestionar y sostener una carrera como artistas en el contexto de la música popular bogotana. Producirse como raperos pone en juego su capacidad de agencia (acciones enfocadas en el logro de objetivos y la construcción de una posición política desde la cual ejercer ciudadanía) para mantenerse en el mercado y construir relaciones que les permitan lograr esa finalidad.

En su entrevista, Yoki Barrios apunta “esto va de mal en peor, yo le meto la ficha para que el futuro sea optimo, pero, a veces uno llega a un punto en que no sabe qué hacer”. Las condiciones en que se produce la música *rap* en el medio local generan experiencias que obligan a los raperos a buscar alternativas para producirse como músicos y, en este proceso, articulan relaciones de tipo económico, artístico y empresarial.

La gestión de los raperos investigados implica actuar como sus productores ejecutivos, musicales y comerciales para mantenerse vigentes en la escena de la cultura local y demostrar, en palabras de Cuervo Rolo, que el *rap* “no solamente es música”, sino, que puede “aportar un granito de arena y mover nuestra sociedad”.

Ser raperos es una alternativa para significarse en la realidad local y hacer parte de las experiencias que construyen al *rap* como un espacio de sentido donde se producen identidades. Como se evidencia, estas identidades no son sistemas cerrados, plenos y estables, siempre están en disputa, aspecto que hace posible la producción de espacios de negociación con el poder, en este caso particular, de la industria del rap global.

De esta manera, ser operarios de maquinaria, talleristas, diseñadores de software, sonidista en eventos públicos, vendedores de ropa, impresores gráficos o mensajeros, son experiencias que les facilitan enfrentar las desventajas económicas del músico independiente en nuestro medio, los monopolios de poder (radio, tv, prensa, disqueras, instituciones) que operan sobre la circulación del *rap* local y la exclusión que caracteriza a las leyes del mercado de la música popular en nuestro medio, más identificado con la salsa, el vallenato, la balada y en la última década, el reguetón.

“Lo que sea pero que tenga un mensaje”³³

El *hip hop* es un espacio diverso donde la música *rap*, el *graffiti*, el *breakdance*, el *scratch* o rayado de vinilos, hacen parte de un conjunto de prácticas donde algunos jóvenes locales (como en su momento hicieron los raperos participantes de la investigación) demuestran su capacidad para negociar nuevas condiciones en su relación con las estructuras de poder. Para los músicos colaboradores en este trabajo, reconocerse como raperos modifica su actuación frente a experiencias como el pandillismo, falta de oportunidades laborales, violencia urbana, delincuencia, uso de drogas, pobreza y marginalidad, entre otros aspectos que afectan sus entornos cotidianos. De este modo, su construcción identitaria es un proceso de intervención y transformación social que desde los años 90 los vincula con los procesos de la cultura popular en el medio local.

La práctica musical adquiere un sentido transformador en la medida que les permite crear vínculos de pertenencia con lo que hacen, actuar sobre sí mismos como creadores musicales y tomar posición en el marco de sus relaciones con la realidad, construyendo identidad como raperos. Entendidas en la dimensión de un proceso activo, estas identidades son producto de las condiciones (económicas, sociales, culturales) en que construyen sus relaciones cotidianas. Producirse como músicos es una alternativa para intervenir sobre sus propias experiencias y los modos en que dichas experiencias los producen.

Cuervo Rolo, manifiesta ser un rapero de compromiso social y político cuya producción musical se enmarca en lo que el mercado denomina ‘*rap* de contenido’. Con su trabajo musical, este rapero quiere ser parte de las voces que denuncian los problemas de desigualdad, pobreza y desplazamiento que caracterizan la cotidianidad de muchas comunidades en el país, como lo manifiesta en *Necropsia* “indígenas y campesinos en las calles sin más detalle que nuestra indiferencia, la avaricia es nuestra reina”.³⁴

La música de Cuervo Rolo no se fundamenta en sus experiencias callejeras, ni en las historias de su barrio. Él, no es un rapero hecho en la calle, viene de un contexto universitario que le permite pensar sobre sus condiciones de una manera menos guetto e informal. Su pensamiento está más centrado en sus reflexiones teóricas sobre la política, la sociedad y la cultura en las que se desenvuelve.

³³ Cuervo Rolo. Entrevista citada. Pág. 47

³⁴ Cuervo Rolo. (2013), *Necropsia*, en “Necrópolis”. Bogotá, CAP Producciones

El *rap*, es el medio que encuentra para articular una identidad musical y una posición simbólica frente al individualismo, la guerra, las desigualdades sociales y la manipulación mediática. Lo anterior se manifiesta en temas como: *Contradicciones* “lo que para algunos es un drama para otros es comedia, lo que para algunos es tragedia para otros es fortuna, así es la vida no cabe duda, se humilde cuando estés arriba, mantén la frente en alto cuando estés abajo”.³⁵

Revolución “desde las calles estaremos en la resistencia, estaremos en la lucha, ni un paso atrás en este frente de batalla [...] ya no hay conciencia, la muerte nos gobierna y no ejercemos ningún tipo de resistencia”.³⁶ *Vendas impuestas* “que está pasando, con vendas impuestas nos están controlando, es hora de ponerse al mando, no lo sigas soportando, no lo sigas soportando”.³⁷

El uso de la categoría de resistencia es recurrente en la música de los raperos locales en la perspectiva de que debemos organizarnos socialmente y actuar frente a las manipulaciones del poder mencionadas anteriormente. En este sentido, la resistencia en el rap local puede ser vista como una forma creativa, positiva y no violenta, de tomar posición frente al poder y las instituciones que lo representan (Duarte Valverde, 2012).

Cuervo Rolo se identifica como un raperero alternativo al raperero *hardcore* (quien solo habla de la calle y las ‘vueltas’) y vive la creación de la música *rap* como una práctica para exponer sus reflexiones sobre la política local y global, como lo manifiesta en *Cuál es su tema* “los que están arriba son pocos, pero se aprovechan despiadadamente de muchos, dictando su autoridad para oprimir y hacer que vivamos en un mundo de desigualdad”.³⁸

Yoki Barrios, tiene como objetivo profesional circular en el contexto de un público más heterogéneo dentro del mercado local, como dice en *Alístate* “mi objetivo fue plantear varias propuestas porque no solo el talento aquí es el que cuenta, si tienen mercado tienen buena venta”.³⁹ Como raperero, Yoki es un narrador de historias callejeras y de sus propias experiencias como habitante de un barrio periférico en Bogotá. En *Antagonismo* escribe “qué tal si te despiertas de tu propia pobreza, víctima de tu pereza, ¡ay! como pesa, te duele, y te deja, que te llega a lo profundo del alma”⁴⁰ donde refleja su posición frente a la problemática de salir adelante económicamente y no quedarse reproduciendo las mismas condiciones en las que creció.

³⁵ Cuervo Rolo. (2006), *Contradicciones*, en “Templo del equilibrio”. Bogotá, UTMAN Records

³⁶ Cuervo Rolo. (2006), *Revolución*, en “Templo del equilibrio”. Bogotá, UTMAN Records

³⁷ Cuervo Rolo. (2006), *Templo del equilibrio*, en “Templo del equilibrio”. Bogotá, UTMAN Records

³⁸ Cuervo Rolo. (2006), *Cuál es su tema*, en “Templo del equilibrio”. Bogotá, UTMAN Records

³⁹ Yoki Barrios. (2007), *Alístate*, en “del Barrios pa’l barrio”. Bogotá, CAP Producciones

⁴⁰ Yoki Barrios. (2007), *Antagonismo*, en “del Barrios pa’l barrio”. Bogotá, CAP Producciones

Su canción *Amigos*, refleja un vínculo clave que lo articula con su parche, dice Yoki “en las viejas calles de mi barrio en donde he dado el primer paso los momentos que pase repaso, las alegrías y tristezas de los que están y ya no están, y también, veo los callejones invadidos por hijos de padres que tampoco están, y, ¿dónde están?”, describiendo la condición de haber crecido sin figura paterna que marca los procesos en que ha construido su identidad como Yoki Barrios y los lazos afectivos con su parche.

En el tema *En las esquinas*, Yoki describe la situación de zozobra propia de peleas entre pandillas en el contexto de su barrio y zonas aledañas, dice Yoki “tiros en las esquinas, parches corren por su vida, respiraciones agitadas y otros parados en las líneas, al trote, en desbandada, pero otros están sin vida”⁴¹ reafirmando en su papel de narrador de las historias en que su parche y primer público se reconoce.

En *Nada es eterno*, describe la cotidianidad de la muerte en las calles bogotanas. Dice Yoki, “un amigo murió en medio de un bonche, tres personas veo debajo de un coche, un desconocido termino en la quebrada, cuerpo destrozado y cara desfigurada, a otro compatriota lo entierra la guerra, matándonos entre pobres en la misma tierra”.⁴² Así, muestra que la violencia es algo tan común en la sociedad colombiana, que hace mucho tiempo es un objeto más de consumo y el rap es uno de los espacios simbólicos en donde se representa.

En *Rodeado de miseria*, Yoki Barrios reafirma su identidad musical en el espacio de la calle, el barrio y sus problemáticas, en este caso respecto a los fumadores de bazuco “este viaje que es salvaje y embalador, acaba con las mentes y dientes hasta ser el vencedor, permuta bellos rostros por monstruos que dan pavor en los estratos altos, bajos, en cualquier sector, porque la calle es peligrosa, en segundos te destroza y puede cavar tu fosa”.⁴³ Yoki, manifiesta que con su música trata de hacer una descripción cercana de lo que vive tal como lo ve, más no una reflexión intelectual sobre dicha realidad.

CAP, se construye como un rapero que se identifica desde sus inicios con el sonido, profundizando su carrera y su identidad como artista del *hip hop* en el aspecto técnico de la producción (grabación, edición, masterización, etc.). Por esta razón, es más conocido en el medio local y nacional como productor de otros artistas, que por sus propias producciones. La mayor parte de la música que ha grabado como *MC*, ha sido realizada con la agrupación Gotas de Rap y sus colaboraciones con

⁴¹ Yoki Barrios. (2007), *En las esquinas*, en *2del Barrios pa'l barrio*. Bogotá, CAP Producciones

⁴² Yoki Barrios. (2014), *Nada es eterno*, en “Figura pública”. Bogotá, KINGSHARA Records

⁴³ Yoki Barrios. (2014), *Rodeado de miseria*, en “Figura Pública”. Bogotá, KINGSHARA Records

otros artistas como Kiño, Wolfine, Colombia Rap Cartel, Guettos Clan, Asilo 38, Yoki Barrios, entre otros. CAP, está muy vinculado con la temática de la calle y del guetto, dadas algunas condiciones que han marcado su proceso y experiencias cercanas con ambientes violentos.

En *Revolución*, tema grabado con Gotas de Rap dice, “revolución a callar, bocas vengo a tapar, por mal hablado algún día tendrá que pagar, yo con mi parche vengo a azarar, gotas se prende a disparar, las putas calles se van a traquear, los guetto boy bang bang se la van a balsiar, realidad pura llegue aquí a relatar”.⁴⁴ La identidad musical que construye CAP, desde el inicio se vincula con lo callejero, clandestino y peligroso, representando al llamado rapero ‘hardcore’, duro en su lenguaje, en el mensaje y en la posición que asume como un representante del guetto que defiende su territorio y reacciona “si le vienen a uno a azarar el parche”.⁴⁵

CAP nos muestra un patrón identitario común en muchos raperos locales, esto es, la instrumentalización del rap como un medio para identificar su sentido de pertenencia a un parche y diferenciarse de los otros parches de la ciudad. Su etapa juvenil está marcada por la deserción escolar, el pandillismo y el uso de drogas, razón, por la que su identidad musical también es un reflejo de situaciones que vivió durante esos años, como evidencia en la canción *Tombos* “así es la calle, así es la calle, ruedo y visajes, voy en flete por entre las avenidas, para mí no hay escape, me quieren encanar, gusto no les voy a dar, mis 24 horas de celda en farra las voy a pasar”.⁴⁶

También, es un producto de las condiciones de violencia que acompañan la cotidianidad del país. Lo anterior se manifiesta en canciones como *La Hoguera* grabada con Asilo 38 “caminando por la calle yo siento la presión, en una bomba de tiempo se convirtió mi nación, la vida no tiene precio y aquí mucho menos, es como un carro sin frenos hacia el abismo del dolor, hablar de paz aquí sí que es un delito, hablar de verdad es crear un pobre mito”⁴⁷ siendo coherente, con lo que manifiesta en cuanto al enfoque social de su estilo.

CAP, articula su rol de MC con el ejercicio de la producción musical de otros artistas, aspecto, que le genera reconocimiento, le permite construir nuevas relaciones profesionales y renovar sus experiencias de identificación con el rap. Su trabajo como productor musical con agrupaciones como Asilo 38, Guettos Clan, Colombia Rap Cartel, Ery M, junto a la producción de música

⁴⁴ Gotas de Rap. (1997), *Revolución*, en “Revolución”. Bogotá, Contra el muro Records

⁴⁵ Cap entrevista citada. Pág. 38

⁴⁶ Gotas de Rap. (1995), *Tombos*, en “Contra el muro”. Bogotá, Contra el muro records

⁴⁷ Asilo 38. (2000), *La hoguera*, en “La Hoguera”. Bogotá, CAP Producciones

original para telenovelas y campañas políticas, han sido la posibilidad para ampliar su campo de acción como profesional del *hip hop*.

Ser un productor con reconocimiento en el circuito local enriquece sus procesos de construcción identitaria y le permite continuar articulando nuevas experiencias como el trabajo social con fundaciones gubernamentales y promotoras del *hip hop* en la capital (Familia Ayara, Fundación Bhustak, IDARTES).

Al respecto, CAP señala que su proceso es una lucha constante para ser reconocido como músico profesional. Él, considera que su amplia trayectoria en el *hip hop* local lo legitima para compartir sus experiencias porque como lo plantea en su entrevista “uno es un líder y hemos podido mostrarles a los pelaos que también hay diferentes formas de salir adelante”.⁴⁸

⁴⁸ Cap entrevista citada. Pág. 38

4. Conclusiones

La aproximación a las identidades raperas en Bogotá, permite identificar que es en el relato de sus experiencias donde se construye el aspecto fundamental que estructura la música que producen. En el relato, se materializa la actuación de los *MCs* (cantantes, autores y compositores) porque para ellos, hacer *rap* es contar historias, describir situaciones, lugares y experiencias. Sus relatos introducen la calle, el barrio y la cuadra, como lugares donde encuentran lo que hay que contar en su versión particular de los hechos. Escribir es el instrumento con el que configuran los valores estéticos y creativos que les permiten intervenir la realidad en el rol de músicos que pretenden dar cuenta en sus producciones, de lo que les está pasando, de lo que se está transformando “con su dimensión de creación [...] de presente” (Maffesoli, 2009: 20).

Estos valores renuevan sus percepciones de la realidad y construyen al *rap* como un espacio vital donde la reflexión sobre sus propias experiencias, deviene en un acto creativo que propone otras formas de estar en la realidad, de ejercer ciudadanía y hacerse visibles socialmente en el rol de músicos independientes⁴⁹ identificados como raperos. En su valoración de sí mismos como ciudadanos que contribuyen en la transformación de la cultura popular de la ciudad, estos raperos construyen identidad motivados por la creación de un estilo, de un sonido y por el deseo de producir otras nociones de futuro, que proyecten su profesión más allá de las limitaciones del mercado local.

Mediados por la práctica musical, los raperos bogotanos construyen otras formas de poder que a través de la acción creativa modifican su relación con la realidad. Por una parte, ser raperos en el medio local es superar un conflicto permanente con las formas dominantes de producción, circulación y distribución musical, a nivel global. De otra parte, es una profesión que pone en juego su habilidad para contar y describir la realidad desde sus propios relatos (dimensión creativa) con su capacidad para convertir dichos relatos en un discurso compartido con los otros, esto quiere decir, que los aficionados se identifiquen con su viaje, con su flow (dimensión estético-ética).

⁴⁹ Como se mencionó anteriormente cuando hacen alusión a ser independientes se refieren a su formación musical autodidacta.

Ser raperos es la posición que agencian frente a la rutina que presuponen las profesiones tradicionales impuestas por la sociedad dominante. En su valoración de sí mismos como sujetos creadores que contribuyen en la transformación de su contexto y entorno, los raperos construyen su diferencia, estilo y sonido. Sus identidades se producen en la experiencia de representarse como sujetos que se proyectan al futuro con base en su capacidad creativa.

En el proceso de representarse como raperos resignifican sus vínculos con las estructuras sociales, políticas, culturales y económicas a través de su profesión como músicos independientes. Las concepciones tradicionales de trabajo, tiempo y razón chocan con la posición de los raperos para quienes su lugar de trabajo no se limita al espacio de la oficina y la razón no solo tiene que ver con pensar, también, con la creatividad. En referencia al concepto de tiempo, los raperos investigados lo perciben como lo que está pasando ahora, el presente, la realidad que se transforma día tras día.

Resignificar estos conceptos dinamiza su experiencia de la música porque les permite tomar una posición crítica frente a un orden de valores cuya funcionalidad en la realidad sociocultural y política actual es cuestionada (la inversión social, la infraestructura, el desarrollo sostenible) e instituir la profesión de raperos, como un dispositivo generador de fenómenos de ruptura con las formas tradicionales de creación, elaboración y producción musical en el medio local. Es, a través de sus producciones musicales que los raperos investigados plantean la necesidad de renovar nuestras prácticas y relaciones como ciudadanos, tomando conciencia de las problemáticas de violencia, marginalidad y falta de oportunidades que afectan a muchos bogotanos en su vida cotidiana.

Ser rapero propone otra posibilidad de ser y actuar frente a los fenómenos de inestabilidad e incertidumbre propios del sistema neoliberal dominante. Los raperos investigados se incluyen en el panorama de la cultura local en su condición de músicos que aportan sus propias versiones sobre la cotidianidad urbana siendo este un aspecto fundamental en su intención de producir experiencias a través de sus relatos. El arte es el lugar donde se representan, construyen su identidad como músicos y agencian (relaciones sociales e institucionales, redes y medios de comunicación, plataformas tecnológicas) sus propios canales de producción, circulación y distribución musical, conscientes de las limitaciones que acompañan su proceso para ser raperos.

La libertad emerge como un valor profundo en la construcción identitaria de los raperos investigados. Por una parte, porque marca el sentido de su agencia como músicos, dado que, en cierta medida, les permite tomar distancia del concepto de composición musical institucionalizado por las escuelas de música y conservatorios tradicionales. De otra parte, enfoca sus procesos en la creación de un estilo aparentemente libre donde la experiencia del presente es el eje de su relato y su actuación social como raperos.

Las identidades de estos raperos se articulan en el deseo de superar, en algunos casos, condiciones adversas (drogadicción, pobreza, marginalidad) construyendo una profesión no convencional (en este caso ser *MCs*) como una posibilidad concreta de actuar frente a dichas condiciones. De este modo, son producto del conjunto de relaciones cotidianas que establecen con el contexto en el rol de productores de cultura.

Los procesos de construcción identitaria de los raperos participantes del trabajo permiten identificar que, hasta cierto punto, sus valores giran en torno a la autorrealización como músicos independientes. La creación literaria y musical son los instrumentos con los que estos raperos se producen como artistas aparentemente libres para crear sus formas de trabajo y espacios de representación de acuerdo con el estilo de vida por el que quieren optar. De esta manera, ser raperos, *Bboy*, *Dj*, o, productor musical, son opciones válidas de visibilidad social tanto en lo laboral como en lo artístico, profesional y humano.

Referencias citadas

Adorno, Theodor. 1936. *Moda sin tiempo. Sobre el jazz*. Barcelona: Ediciones Ariel. (trad.).

Barco Díaz, Pedro Luis. 2021. *César Gaviria: el hombre que aventó al país, sin paracaídas, a las fauces de neoliberalismo*. Disponible en: www.diariocriterio.com

Barona, Bernardo. 1989. *La reforma tributaria de 1986 y la estrategia de las empresas en Colombia. ¿Puede el endeudamiento después de todo ser conveniente?* Disponible en: www.repository.fedesarrollo.org.co

Caycedo, María Sol.: et al. 2010. *Soñando se resiste. Hip-Hop: en la calle y al parque*. Orquesta Filarmónica de Bogotá: La Silueta Ediciones.

Cubides, H.: et al. 1998. *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá. Siglo del Hombre. Editores.

De la Peza Casares, María del Carmen. 2013. *El rock mexicano un espacio en disputa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Dennis, Christopher. 2012. *Afro-Colombian Hip Hop. Globalization, Transcultural Music and Ethnic Identities*. United Kingdom. Lexington Books.

Duarte Valverde, Luis E. 2012. *La resistencia en Foucault. Algunas relaciones en torno al 15M*. En: Filosofía UIS. Volumen 11. (2): 97-122.

Espitia Arévalo, Juana. 2008. *El rap es mi nación, de presentaciones y marginalidad, el barrio Las Cruces escenario de confluencia de conflictos*. Trabajo de grado. Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Fright, Simon. 1996. *Música e identidad*. En: Stuart Hall y Paul du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

García Canclini, Néstor. 2004. *Diferentes, desiguales y desconectados*. Editorial Gedisa: Barcelona.

_____. 1999. *El consumo cultural, una propuesta teórica*. En: Sunkel, Guillermo. *El consumo cultural en américa latina. Construcción teórica y líneas de investigación*. 2ª edición ampliada. Bogotá. Convenio Andrés Bello. 2006

García Naranjo, Juan Pablo 2006. *Las rutas del giro y el estilo*. Bogotá: Universidad del Rosario.

Giddens, Anthony. 1993. *La teoría de la estructuración*, Shuster Fonseca, J. (trad.).

Grossberg, Lawrence. 1996. *Identidad y Estudios Culturales ¿no hay nada más que eso?* En: Stuart

Guattari, Félix. 1994. *El nuevo paradigma estético*. En: *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.

_____1982. *La subjetividad capitalística*. Disponible en:
<http://www.bajocontrol.over-blog.es>

Hall, Stuart., y Jefferson, Tony. 2014. *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Madrid: Traficantes de sueños. (trad.).

Hall, Stuart. 1996. *¿Quién necesita la identidad?* En: Stuart Hall y Paul du Gay. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.

Hebdige, Dick, 1988. Citado en: Martín Cabello: 2011. Dick Hebdige y el significado del estilo: una revisión crítica. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es>

McRobbie, A., y Garber, J. 1993. Citadas en: Martín Cabello: 2011. Dick Hebdige y el significado del estilo: una revisión crítica. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es>

Maffesoli, Michel. (octubre 4 de 2009). Entrevista con Héctor Pavón. *El Nuevo Siglo*.

Marín, Martha., y Muñoz, Germán. 1995. Citados en: Ramírez López Natalia. 2012. *Nuevos territorios y sensibilidades culturales: aproximación a investigaciones sobre identidad juvenil y violencia en América Latina*. En: *Perspectivas Internacionales*. Volumen 8 No 2.

_____2002. *Secretos de mutantes, música y creación en las culturas juveniles. Colombia. Siglo del Hombre. Editores*.

Martin Barbero, Jesús. 2002. *Jóvenes: comunicación e identidad*. Disponible en:
<http://www.oei.es/pensariberoamerica>

_____2003. *Educación desde la comunicación*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Orozco, Méndez y Pavajeau. 2008. Citados en: Tatis Amaya, Javier., et al. 2013: *Jóvenes: diversos y singulares*. Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Perea, Carlos Mario. Citado en: Vera Guerrero: 2006. *Culturas juveniles urbanas, culturas musicales y conflicto armado: "Un canto al callejón"*. Fundación Incertidumbre. Revista No 4. Disponible en: www.incertidumbre.org

Reguillo, Rossana. 2000. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Grupo Editorial Norma: Bogotá.

Reina Rodríguez, Carlos Arturo. 2012. *"Historia de los jóvenes en Colombia 1903-1991"*. Tesis doctoral. Departamento de Historia. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Rose, Tricia. 1994. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hannover. University of New England.

Rozo González, Amaury Felipe. 2012. *"Rap...un solo género, distintos caminos"*. Trabajo de grado. Facultad Ciencias de la Comunicación. Corporación Universitaria Uniminuto. Bogotá.

Tatis Amaya, Javier.: *et al.* 2013. *Jóvenes: diversos y singulares*. Bogotá. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Valenzuela Arce, José Manuel. 1997. *Identidades Juveniles. En: Vida de barro duro: cultura popular juvenil y graffiti*. México: Universidad de Guadalajara.

Yudice, George. 2005. *¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones*. San Salvador: Nueva Sociedad. 108-116

Bibliografía consultada

Amaya Urquijo, Adira., Marín Caicedo Martha. 2000. *Nacidos para la batalla*. *Nómadas* (13): 64-73

Castiblanco, Gladys.: *et al.* 2008. *Culturas juveniles y trabajo social con jóvenes*. *Tabula Rasa* (9): 13-26.

Clavijo, Andrés. 2012. *"La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira"*. Trabajo de grado. Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Universidad Tecnológica de Pereira.

Duarte, Diana., Reyes, Rafael. 2007. *Culturas juveniles y relatos de ciudad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Feixa, Carles. 1999. *"de culturas, subculturas y estilos"*. En: Feixa Carles. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud, capítulo III. Pp. 84-105*. Barcelona: EditorialAriel

Foucault, Michel. 1999. *Subjetividad y verdad*. En: *Estética, Ética y Hermenéutica*. Buenos Aires: Paidós.

_____ 1983. *El sujeto y el poder*. Chicago: University Press

Garcés Montoya, Ángela.: *et al.* 2007. *Territorialidad e identidad hip hop. Raperos en Medellín*. Anagramas (10): 125-138.

García Uricoechea, Julio.: *et al.* 2009. “*Jóvenes, estilo y hip hop en el suroriente de Bogotá*”. Trabajo de grado. Facultad de Psicología. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Hoyos, Guillermo. 2003. *Hermenéutica Práctica: Gadamer vs Habermas*. Bogotá: Instituto Pensar. Disponible en: <http://www.pedagogica.edu.co>

Jaramillo Morales, Juan Diego. 2013. *¿” Entrar” o “salir” de la violencia? Construcción del sentido de lo joven en Medellín desde el graffiti, el hip hop y la violencia*. Tesis de maestría. Departamento de Estudios Culturales. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.

Juárez Dayrrel, Tarsicio. 2003. *Cultura e identidades juveniles*. Última Década (18): 69-91.

Kitwana, Bakari. 2004. *De la transformación del movimiento cultural hip-hop en poder político*. Disponible en: <http://www.diogenes.unc.edu.ar/edicion/202/kitwana.php>

Letts, Richard. 2003. *Los efectos de la globalización sobre la música en cinco países de características contrastantes: Australia, Alemania, Nigeria, Filipinas y Uruguay*. Australia. Programa Manymusics. (trad.).

Muñoz, Daniel. 2006. “*Nuevas formas de representación social: una investigación exploratoria-descriptiva del fenómeno del graffiti hip hop en Santiago*”. Trabajo de grado. Facultad de Ciencias Sociales. Escuela de Sociología. Universidad de Chile.

Muñoz, German., Marín, Martha. 2007. *En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza...; Estudios sobre las culturas contemporáneas* (23): 45-70. Universidad de Colima, México.

Pardo Rojas, Mauricio. 2009. *Música y Sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*. Bogotá: Universidad del Rosario.

Rodríguez, William. 2003. *Las historias de vida en la investigación del centro de investigaciones populares*. En: *Concienciactiva* (2): 113-140

Salcedo, Rodrigo. 2008. *Reflexiones en torno a los guettos urbanos. Michel de Certau y la relación disciplina/antidisciplina*. En: *Bifurcaciones* (7): 1-17

Scott, Joan W. 1991. *Experiencia*. Silva, M. (trad.). En: *Critical Inquiry*. (17): 773-797

Tickner, Arlene. 2006. *El hip hop como red transnacional de producción, comercialización y reappropriación cultural*. En: Revista Temas (48): 97-108.

Torres, Cristina. 2009. “*El hip hop: instrumento de transformación social*”. Trabajo de grado. Departamento de investigación. Gimnasio Josefina Castro de Escobar. Bogotá.

Uribe Sarmiento, John Jairo. 2010. *Cuerpos y hip hop bogotano: entre la gestión del miedo y del placer. Lectura en clave biopolítica*. Disponible en: <http://www.congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>

Valles, Miguel. 1999. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.

Vattimo, Gianni. 1994. *Hermenéutica, democracia, emancipación*. Memorias Congreso Latinoamericano de Filosofía. Pág: 49-53.

Willis, Paul. 1988. *Aprendiendo a trabajar. Como los chicos de clase obrera consiguen trabajos de clase de obrera*. Madrid. Akal Ediciones.

Fuentes primarias

Canciones

Asilo 38. (2000), La Hoguera, en “La Hoguera”. Bogotá, CAP Producciones

Cuervo Rolo. (2006), Contradicciones, en “Templo del equilibrio”. Bogotá, Utman Records

Cuervo Rolo. (2006), Cuál es su tema, en “Templo del equilibrio”. Bogotá, Utman Records

Cuervo Rolo. (2013), Necropsia, en “Necrópolis”. Bogotá, CAP Producciones

Cuervo Rolo. (2006), Revolución, en “Templo del equilibrio”. Bogotá, Utman Records

Cuervo Rolo. (2006), Templo del equilibrio, en “Templo del equilibrio”. Bogotá, Utman Records

Cuervo Rolo. (2007), Vendas Impuestas en Templo del equilibrio. Bogotá. Utman Records

Gotas de Rap. (1997), Revolución, en “Revolución”. Bogotá, Contra el Muro Records

Gotas de Rap. (1995), Tombos, en “Contra el muro”. Bogotá, Contra el Muro Records

Yoki Barrios. (2007), Alístate, en “del Barrios pa’l barrio”. Bogotá, CAP Producciones

Yoki Barrios. (2007), Amigos, en “del Barrios pa’l barrio”. Bogotá, CAP Producciones

Yoki Barrios. (2007), Antagonismo, en “del Barrios pa’l barrio”. Bogotá, CAP producciones

Yoki Barrios. (2007), De la calle, en “Del Barrios pa’l barrio”. Bogotá, CAP producciones

Yoki Barrios. (2007), En las esquinas, en “del Barrios pa’l barrio”. Bogotá, CAP producciones

Yoki Barrios. (2014), Nada es eterno, en “Figura pública”. Bogotá, Kingshara Records

Yoki Barrios. (2014), Rodeado de miseria, en “Figura Pública”. Bogotá, Kingshara Records

Documentos

Álvarez, G. (2014, 2 de junio), “Ellos son raperos y empresarios”, en: Diario Mío, Bogotá.

Barco Díaz, Pedro, L. (2021, 21 noviembre). “ César Gaviria: el hombre que aventó el país, sin paracaídas, a las fauces del neoliberalismo”. Disponible en: www.diariocriterio.com

Barona, Bernardo. (1989) “La reforma tributaria de 1986 y la estrategia financiera de las empresas en Colombia ¿Puede el endeudamiento después de todo, ser conveniente”? Disponible en: www.repository.fedesarrollo.org.co

“Cuando era biyi me llamaban Spenky”. En: <http://portal.urosario.edu.co>

“Cuando mataron a Esteban se acabó la pandilla de Unicentro”. En: <http://medium.com>

Dagger. Entrevistado en: Caycedo, María Sol.: et al. 2010. *Soñando se resiste. Hip-Hop: en la calle y al parque*. Orquesta Filarmónica de Bogotá: La Silueta Ediciones

Diagnóstico localidad Engativá. 2013. Subdirección de participación y relaciones con la comunidad. Disponible en: www.observatoriolocaldeengativa.info

Duzán, Silvia. (2010, 23 de marzo), “la decadencia de la gallada de Unicentro”, en www.el-espectador.com

El Espectador (2014, 24 de noviembre), “cuando perdemos a nuestros jóvenes”, disponible en: <http://blogs.elespectador.com>

El Tiempo (2003, 14 de abril), “Polizones contra viento y marea”, disponible en: www.eltiempo.com

El Tiempo (1996, 15 de julio), “Rap a la torta tendrá 23 grupos”, disponible en: www.eltiempo.com

El Tiempo (1996, 20 de Julio), “Llegó el día del festival de rap a la torta”, disponible en: www.eltiempo.com

El Tiempo (2001, 24 de agosto), “Estilo Bajo: un rap trágico”, disponible en: www.eltiempo.com

Javy. (2010, junio-julio), “Tormento, líder y fundador de Gotas de Rap”. La Industria Hip Hop Magazine (7): pp. 6-12

Jay M Vee. (2013, abril), “la evolución es el camino a seguir”. Revista Habitante Urbano(10): pp. 17.

Juventud.2013. Localidad de Engativá. Secretaría de Gobierno de Bogotá. Disponible en: www.observatoriolocaldeengativa.info

LK. (2007, octubre), editorial. Revista Habitante Urbano (3): pp. 2. Minga Metal. En: www.desdeabajo.info, edición 170.

Ovalle, R. 2011. Tres vidas y un sueño en la quebrada Santa Librada. Disponible en: www.banrepcultural.org

Pasado, presente y futuro de la localidad de Usme. Disponible en: www.institutodeestudiosurbanos.info

“Ráfagas de palabra, una rapera de Boston se encuentra con el rap colombiano”. En: <http://www.intermundos.org>

Revista Arcadia. (2014, 20 de junio), “veinte años del ataque del metano, de la Etnnia. Más allá de Las Cruces”, disponible en: <http://revistaarcadia.com>

Riveros, M. 2011. “The Bone Breakers-pioneros del breakdance en Colombia”. Disponible en: <http://www.guerrillaflow.com>

Seguridad y convivencia. 2013. Localidad de Engativá. Secretaría de Gobierno de Bogotá. Disponible en: www.observatoriolocaldeengativa.info

Entrevistas

CAP, 2 de febrero de 2013.

Yoki Barrios, 20 de marzo de 2013.

Cuervo Rolo, 18 de abril de 2013.

CAP, Cuervo Rolo y Yoki Barrios. Entrevistados 6 de octubre de 2012.

Fotografías**Asilo 38**

La plataforma.net

CAP

Archivo personal CAP

Indabeat.com

La plataforma.net

Cescru Enlace

Blaschkeiothant.blogspot.com

Youtube.com

Clan Hueso Duro

Youtube.com

Cuervo Rolo

Archivo personal Cuervo Rolo

Fotolog.com

Magazinekalleskapital.com

Twiter.com

Estilo Bajo

Youtube.com

Zona57.com

Fondo Blanco

Black27.bligoo.com.co

Myspace.com

Gotas de Rap

Babylonfightin.blogspot.com

Denunciando.com

La plataforma.net

Youtube.com

Guettos Clan

Senseyonline.net

La Familia Ayara

La plataforma.net

La Etnnia

Las2orillas.co

Revistametronomo.com

Metaleros

Detribusurbanas.com

Punkeros

Tribusurbanas01.galeon.com

Yoki Barrios

Archivo personal Yoki Barrios

Confidencialcolombia.com

La plataforma.net

Youtube.com

Letras

Tombos. www.albumcancionyletra.com

Revolución. www.musica.com

La Hoguera. www.albumcancionyletra.com

Rodeado de miseria. www.musica.com

Alístate. www.musica.com

Amigos. www.musica.com

Antagonismo. www.musica.com

Nada es eterno. www.musica.com

Páginas web

<http://asfalto.8k.com/custom.html>

<http://observatoriolocaldeengativa.info>

Videos

DJ Fresh Bogotá- Colombia (2005), [documental]. En: www.youtube.com

El hip hop haciendo historia (2014), [documental], Bogotá, Sonido BTA. En: www.youtube.com

Gotas de rap (1995), [documental], Bogotá, hip hop latino sin fronteras. En: www.youtube.com

La verdadera historia del breakdance en Bogotá (2011), [documental]. En: www.youtube.com

Sublevación urbana, (2006), [documental], Ramírez, M. (dir), Colombia, Subterrain film. En: www.youtube.com

Una década después hip hop en Colombia (2010), [documental], Ramos, A. (dir). Bogotá. En: www.youtube.com

ANEXOS.**Letras de canciones analizadas.****Tombos. Gotas de Rap.**

yo, yo negativo, yo, yo,

yo positivo, yo!

(Cap.)

así es la calle así es la calle ruedo y visajes
 voy en flete entre avenidas para mí no hay más escapes
 ver me quieren encanar gusto no les voy a dar
 mis 24 horas de celda en farra las voy a pasar
 mi cerveza me voy a tomar
 con mi parche en las calles fiesta voy a armar
 Contra el Muro puro duro llegó con su lírica criminal y animal
 desde el ruedo Gotas de Rap llegó para desengañarnos con estilo musical
 escapando voy fleteando del entierro del mal
 las escrituras lo confirman son el mismo Satanás
 con violencia y demencia nos quieren marcar
 las calles de América van a golpear
 Gotas de Rap bombas de paz quiere explotar el bum el bum el bum
 que no se deja encanar porque este estilo no es fácil de agarrar
 saludos para los parches que en canasto están
 Cap y Contra el Muro desde las pu*** calles va

Yo negativo yo, yo positivo yo,

Yo negativo yo, yo positivo yo.

(Kontent)

matan, matan, matan, matan, matan,
 matan, matan, matan, matan, matan, matan,
 que nunca yo me lo estelle pues su mente es brutal
 un fierro de pronto él me estalle a mí de uso oficial
 le gusta al delincuente de su poder alardear
 las calles lo han llamado el real criminal
 qué sucio generando su limpieza social
 las calles de luto ya no se van a manchar
 cuidado con ese puto que sólo sabe matar
 él viene a broncear, mi parche a azarar
 él pasa por todas las ollas a impuestos cobrar
 él se ha convertido en un demonio estatal
 yo! qué sucio generado el demonio bestial
 matan, matan, matan, matan, matan,
 matan, matan, matan, matan, matan, matan.

Yo negativo yo, yo positivo yo,
Yo negativo yo, yo positivo yo.

(Tormento)

casi me matan cuando salí a la calle
permiso es requisito, voy al grano y con detalles
todo mi parche tenía baretica de caleta
pero ya los policías habían fijado
sus ojos de codicia hacia estos callejeros
con mucha sevicia juntaron sus armas letales
contra estos dos civiles inocentes transeúntes
cual muchos otros miles que en la tumba y en la cárcel
purgan perpetuas condenas injustas, total
prisión que se respeta llena celdas como sea
pueda o quiera decía el gordísimo enano de verde
parecía el mismo diablo pero en vía de homicidio
pilas, illegal death polices are killas
matan muchas vidas ni las tumbas pueden con las filas
de coronas en lila negro luto llanto puto
del que a bala lo jubila quien con arma fin cabila

en lo oculto le insulto, de mie*** engúllase un bulto
con ella al menos el indulto y el perdón de Dios quizás
le dé un nuevo corazón pasión perdón salvación al servir la nación

Yo negativo yo, yo positivo yo,
Yo negativo yo, yo positivo yo.

(Inspector Fire)

quiso él encerrarme en la prisión de su mente
no quiero hacer caso a lo que ordena el agente
pido por favor revolución al ambiente
he matado yo a ese puto agente
al demente policía estallé su vientre
al demente policía pull up su mente
todos los días me paraba el agente
y si no tenía cosa por qué tenerme
me llevaba preso 24 a meterme
y por las noches le daba al barrio ambiente
a las prostitutas les volaba los dientes
a los inocentes les violaba la mente
siga la sensimilla se terminó el ambiente
rum po-po-pom a ese puto demente
que le echaba ácido en la mano a la gente
he escapado yo de la prisión de su mente
he escapado yo de ese puto agente
me trataba mal como si fuera chancleta
por eso yo un día cogí yo mi escopeta
12 de la noche ya se acerca la hora
cambio de turno mi demencia es ahora
sale al callejón a beber con sus amigos
mientras ya mi mente de la rabia se ahoga

juro lo maté yo en defensa propia

Yo negativo yo, yo positivo yo,
Yo negativo yo, yo positivo yo.

Yo negativo yo, yo positivo yo,
Yo negativo yo, yo positivo yo.

Yo negativo yo, yo positivo yo,
Yo negativo yo, yo positivo yo.

Revolución. Gotas de Rap

Coro y última estrofa...

Gotas de rap volvió revolución al mar, contra el muro muchos hits vamos a disparar, el guetto va asarar, el precio hay que pagar, los putos perros de las cruces en primer lugar (bis).

(Tormento)

Para todos los raperos from Colombia to newyorkeros, segunda puteada ñero de las cruces más certero.

Oigo mierda de aprendices no todo es rap protesta el país puteado en crisis y el tarado haciendo fiesta, cosas causa la vagancia en un ambiente de ignorancia pura disonancia y chamos llenos de arrogancia. Oiga chino de huevo usted aquí parece nuevo no me conmueve un culo y todo lo suyo repruebo, y renuevo el discurso callejero el concurso lo que no aprendí en la escuela en la calle gane el curso, así fue la forma y de noche a mañana, no va a cambiar la forma porque al gil le da la gana, desgraciado mal hablado no sea necio y pague el precio dura verdad el precio en rap es recio. El líder de gotas en verso rimando la norma que sólo el más pesado entra al parche y lo conforman, los peores terroristas, algunos asaltantes, capos, narcotraficantes, callejeros, ¡cantantes el tiempo si de gotas pues la bomba ya está lista el mejor le enseña el coro three two one fuck you! la pista:

Gotas de rap volvió revolución al mar contra el muro muchos hits vamos a disparar, el guetto va asarar, el precio hay que pagar, los putos perros de las cruces en primer lugar (bis).

La Hoguera. Asilo 38

Unos entienden esto y otros no comprenden.

'...por su fruto los conoceréis...' dice la Biblia y maldito el hombre que confía del hombre.

Caminando por la calle yo siento la presión que en una bomba de tiempo se convirtió mi nación, la vida no tiene precio y aquí mucho menos, es como un carro sin frenos hacia un abismo de dolor. Y hablar de paz aquí sí que es un delito, hablar de verdad es crear un pobre mito, son ilusiones dicen los que alzan sus armas crean terror y muertes ejecutando matanzas. La hoguera esta prendida al pueblo busca la huida, cerrada las frontera no hay ninguna salida, inversión extranjera en una zona de guerra.

Suena extraño un paraíso en medio de una hoguera.

Buscando la salida fui chocando con la vida, mi única esperanza es seguir con poesía, cultura callejera Hip Hop es la manera de escaparme de la hoguera (bis).

Suena un gunshot, repetición día tras día cadáveres en la vía allanamientos de la fiscalía, vida vacía fría confundida, cuando

terminaría, voy planeando la estrategia para nunca perdiendo la mía.
 En esta realidad en la esquina letal como morfina hago el truco del
 pastor para no caer en una esquina, ahora me ven y ahora no me ven,
 como en el play station voy cambiando de nivel. Camino por donde
 domino vigilo los pasos por donde camino, el pan al pan el vino al vino
 lo tuyo es lo tuyo, lo mío es lo mío respeto por respeto, del barrio la ley
 en efecto no tienes que hacer nada más que solamente lo correcto, balas
 que vienen y van y nadie sabe el destino final, no vaya a ser que en tu
 cabeza ellas se vayan a incrustar. (bis)

Buscando la salida fui chocando con la vida, mi única esperanza es
 seguir con poesía, cultura callejera Hip Hop es la manera de
 escaparme de la hoguera (bis)

El diablo yo no soy, algo mucho más peor, porque soy el delincuente que ya no cree en el dolor
 la ley me persigue y me tiene temor apuntan los fierros a mi corazón, y solo por mi pinta me
 llaman ladrón, golpes en la cabeza pero qué? sin compasión eso se llama discriminación y pasa
 todos los días en cada nación existe un diablo en cada estación que mantiene la violencia a punto
 de explosión, dañando cada mente y cada corazón matando seres humanos solo por diversión y
 muchos de estos perdiendo la razón porque no quieren salir de la drogadicción.

Rodeado de miseria. Yoki Barrios

Rodeado de miseria gueja (bis)
 en todo lado está en la juega
 rodeado de miseria gueja
 en todo lado está en la juega

será mejor ser adicto al pánico, traumático a su olor

delirio desenfrenado, agitado acosador
 recolectando, completando para su anhelo error
 sacio incrementando cada vez más su rigor
 un mundo que no respeta ni al mismo emperador
 transforma y defórmate forma cruel al consumidor
 hasta el punto de perderse y no tenerse valor
 cambiando todo por nada y para nada por su amor
 donde todo tiene precio y el desprecio es humillador
 donde no existe el aprecio por ser necio seguidor
 donde baja la autoestima y no se anima un perdedor
 porque solo consume y lo hunde su temor

porque la calle es peligrosa en segundos te destroza
 y puede cavar tu fosa mama

porque la calle es silenciosa aparentemente hermosa
 pero pasan muchas cosas mama (bis)

es una cárcel mental, que aquel que paga una pena (rodeado de miseria)

es una cárcel mental, donde lo libre se condena (rodeado de miseria)

es como un suicidio, pero a largo plazo

sabemos lo que hacemos vamos sin miedo al fracaso (rodeado de miseria)

ya lo le importa el rumor, ni de su madre el dolor
 ya no le afecta su hedor, su aspecto es un horror

ya no solo es interior, se nota que es superior
 se ve que es muy tentador, y a la vez será mejor
 este viaje que es salvaje y embalador
 acaba con las mentes y dientes hasta ser vencedor
 permuta bellos rostros, por monstruos que dan pavor
 donde pocos se escapan y encuentran al salvador
 en los estratos bajos, altos en cualquier sector
 la solución no es encerrar a sus hijos con pasador
 todos estamos en riesgos así sea el mejor profesor
 cuidémonos porque eso no tiene sexo, ni color

porque la calle es peligrosa en segundos te destroza
 y puede cavar tu fosa mama

porque la calle es silenciosa aparentemente hermosa
 pero pasan muchas cosas mama (bis)

Alístate. Yoki Barrios

(No le conteste a su mama)
 (no me conteste carajo)
 (apague esa música)
 apague esa música le digo
 bon bon bum mira haber quien golpea la puerta
 el que la habrá se llevara una gran sorpresa
 humildemente Yoki Barrios se presenta
 y entre todos se comentan ábranle campo
 al que entra. ¡ENTRA!!
 dejándole a muchos la boca abierta
 aquellos que decían que mi música apesta
 y yo si entiendo lo que les molesta
 porque desde los 90 dicen interrumpen
 sus fiestas, se encuentran en protestas por que mi
 objetivo fue plantear varias propuestas
 criticas!! pletina y me sacaran de la renta
 por que dimos para todo esto se presta no
 duerma anda siempre alerta
 en medio de cocodrilos de mi nadie
 se acuesta
 o estas se asocian o también inventan
 pero a mi esos detalles no me atormentan
 competencia inventan y como se lamentan
 porque no saben que aquí el talento es el que
 cuenta se asustan!! me ven más fresco que
 una menta que si tiene buen mercado tiene buena venta.

Coro

Alístate y veras alístate y veras
 alístate que esto te va a gustar
 alístate y veras alístate y veras
 alístate que esto te va a tocar. (bis).

Ya harto estoy de esta situación de la envidia no se vive y esta no es la solución
 can namber broder producción a muchos les duele aceptar que el hip hop es mi creación musical
 aclaro en esto soy claro
 sé cómo se compone para la calle
 y allí es donde le disparo
 sonidos efectivos para callejeros
 con ruidos certeros para
 parches frenteros la buena los gerros guerreros
 de la calle a la disco para esto estoy listo
 y escalando el risco opacamente me han visto
 soy muy humilde como siempre no olvido mis raíces
 vengo de la calle candente Bogotá es presente
 y el Nariño demente músico irreverente
 político en la mente de caliche es mi gente
 en el mundo represento varias giras
 ando giles producción cargue y en mi fúsil
 los explote

coro
 alístate y veras alístate y veras
 alístate que esto te va a gustar
 alístate y veras alístate y veras
 alístate que esto te va a tocar
 (bis)

doc doc oye open The dora
 llegaron los oros
 yo soy el matadora
 no estoy en la isla pero hace calor
 capitales frías las caliente yo
 ola... hora tras hora y en la hora
 sigo con mis frases y la pista no se atora
 combinaciones de trazos oscuros estilo parca
 soy un porta hueso y el rock caliente es la de marca
 an si tu mal haces súbete a mi arca
 si ya lo apretaste tu micrófono lo abarca
 si me hablas de estilo no me importa la marca
 si sacas diploma porque no lo enmarcas
 cuidado desaparece en el mar originales distinto animal
 ando por ahí soy fulano de tal raga capitán raga capitán ja, cuidado él sabe cuándo aparece pues
 como planta el crece y crece
 y se fortalece a un que le pese pese puede
 que a ud no le interese en la aristocrática unas son irónicas pueden ser desérticas y también
 exóticas, capel la producción profesionales góticas
 waaaaa y fin que duerman jajajaja.

Antagonismo. Yoki Barrios

Se acerca ya la tercera guerra
 se cumplen profecías
 y día a día más que oprimir obligan
 a cambiar nuestras risas

porque espantos y riñas
 daría mi vida para encontrar salidas
 que tarde te despiertas
 momentos de tristeza
 tu propia pobreza es víctima de tu pereza
 Ay como pesa te duele te deja que te llega lo profundo del alma
 Mírate, ay tus oídos niegan a escuchar verdades se prende la guerra (bis)

Coro...

Por culpa de la guerra moriré, de la guerra moriré (2)

Tendrás que ver y aprender
 cómo defenderte esta vez
 porque no te puedes esconder
 la muerte ruta vas a ver
 y aprende a visualizar
 por que la realidad es verdad
 con toda la muerte sales ya verás
 Yoki barrios en medio te querrás
 para que correr pa, para que llorar
 deja en tu cabeza como siempre el mal
 es acción sin ficción
 en lo mundano me apunta el dolor
 y por petición es mi tradición
 en eso se mancha mi pensamiento y corazón
 y no ha sido una palabra de Dios
 ni una patraña injusta del diablo
 en lo mundano no existe religión
 en la calle ya tú sabes no hay amor
 es la perdición del pensamiento
 por que a nosotros no lo hace hacer la destrucción
 el progenitor pierde la razón, los niños de párvulos se vuelven maduros,
 el progenitor tiene la razón, Coro... (bis)

Amigos. Yoki Barrios

Esto es dedicado a toda la gente q creció con nosotros...
 a toda la gente del parche... a toda la gente de las calles...
 a todos los q han estado con nosotros en momentos difíciles y felices...
 a todos aquellos q están y ahora ya no están

Ay una gran serie de amigos en mi vida...
 amigos que se alejan amigos q se olvidan...
 amigos q ya no están, pero siempre se llevan...
 amigos en las malas amigos en las buenas...
 amigos del colegio q siempre te enseñan...
 amigos q acolitan otros q te friegan...
 amigos que se van y jamás regresan...
 amigos en las malas amigos en las buenas.

En la vieja calle de mi barrio en donde he dado el primer paso y cada paso que doy con mi mente
 los momentos que pase repaso las alegrías y tristezas de los q están y ya no están...
 viejos recuerdos de amigos cuando miro los callejones
 invadidos por hijos de padres que tampoco están (en done están)
 los saben muchos... aquellos momentos grato
 en donde las botellas sonaban y los amigos festejaban
 fueron silenciados por la violencia
 ante mis ojos la soledad es una evidencia...
 Me pregunto por q al tiempo se le acabo la paciencia...
 el calendario sigue derrochando páginas con ellas
 amigos se han ido y no solamente en situaciones trágicas
 tuvimos experiencias mágicas
 por q la infancia hace q las amistades se conviertan en obras clásicas
 q jamás se olvidan y siempre se recuerdan.

Ay demasiadas situaciones que se avecinan...
 amigos que te aprecian amigos que te cuidan...
 amigos q ya hacen parte de tu vida...
 amigos del barrio amigos de la esquina...
 todos quieren q un amigo culmine tus penas...
 No siempre los amigos solucionan tus problemas...
 Hay amigos de farra amigos de peleas...
 amigos en las malas amigos en las buenas...
 amigos que ayudaron a aclarar ideas...
 amigos en las malas amigos en las buenas.

He visto mucha gente la cual el tiempo le pasa
 pero para ellos una luz una esperanza siempre esta hay
 un nuevo suspiro con el cual salir dejar la soledad atrás sentirse vivo sentirse acompañado todo
 el resto del camino
 sentir todo el apoyo que te brinda un amigo...
 un sentimiento claro no es un sentimiento ambiguo
 se ve la fortaleza cuando se crea la unión
 tu amigo está contigo mira en cualquier condición
 y digo cuales son esos amigos falsos
 que muchas veces hacen que se cumplan tus fracasos
 y ver en un camino como desvías tus pasos
 la amistad es verdadera cuando en ella no hay engaños
 que te saquen de la vía la cual debías seguir
 tu amigo el q te ayuda cosas malas corregir y seguir así
 combatiendo en esta vida
 si un día estas extraviado tu amigo es el q te guía
 hacia aquel lugar donde todo será bueno
 esto es lo q haría un amigo verdadero
 darte una mano darte un consejo
 y brindarte ayuda sin ninguna condición
 darte una mano darte un consejo
 y brindarte ayuda en cualquier momento.

Ay personas que hacen papeles importantes en mi vida...
 amigos q ayudaron a curar heridas...
 amigos q te crían desde la lactancia...

amigos que entre más les quieres más te aman...
 amigos en el cielo amigos en el infierno...
 amigos de profesión amigos de talento...
 amigos de vicio amigos de momento...
 amigos del guetto q conmigo crecieron...
 amigos del guetto q conmigo vivieron...
 amigos del guetto que por mi sufrieron...
 amigos en las malas amigos en las buenas...
 en las malas amigos en las buenas...
 en las malas amigos en las buenas...
 en las malas amigos en las buenas.

Nada es eterno. Yoki Barrios

Nada es eterno
 Nadie es eterno
 Todo lo que empieza se acaba
 El día muere con la madrugada
 Que sabemos pasa hoy nos vuelve nada
 Al ver a un ser querido en su última morada
 Cuando matan tu parcero del alma
 Los recuerdos te hacen perder la calma
 La pérdida de un amigo o un familiar
 Entre más cercano es más duro de asimilar
 Un amigo quedo en medio de un bonche
 Tres personas veo debajo de un coche
 Conocido termino en la quebrada
 Cuerpo destrozado y cara desfigurada
 A otro compatriota lo entierra la guerra
 Matándonos entre pobres de la misma tierra
 Un amigo fue víctima de la negligencia...
 En el barrio el que muere le hacemos colecta
 La falta de dinero a este dolor aumenta
 Es cruel pero soy demasiado realista
 De esta canción también seré el protagonista
 El hombre es el que hace la muerte cruel
 Es el único animal que mata por placer
 Hay accidentes que ya están por suceder
 Y otras muertes que no se pueden ni entender
 Se me fue un amigo señor
 Mi hermano partió con dolor
 Allá nos veremos tú y yo
 Donde no sabemos guayo
 Se me fue un amigo señor
 Mi hermano partió con dolor
 Allá nos veremos tú y yo
 Donde no sabemos guayo
 Allá nos veremos
 Allá parcharemos los dos
 Allá jugaremos, allá cantaremos.