



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos
Facultad de Filosofía y Letras

Hip hop bogotano.
La producción cultural de identidades alternativas a
través de la música y el arte

Tesis

Que para optar por el grado de
Maestro en Estudios Latinoamericanos

Presenta: Víctor López García
Tutor: Dr. Jesús María Serna Moreno

Sinodales: Dra. Alejandra Giovanna Amatto Acuña
Dr. Miguel Ángel Esquivel Bustamante
Dr. Álvaro Villalobos Herrera
Mtro. Gustavo Ogarrío Badillo

Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos

Ciudad Universitaria, Ciudad de México. Mayo de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Sumario

Introducción

Capítulo I. Producción cultural de identidades alternativas

- Culturas
- Culturas juveniles
- Hip hop
- Transculturación del hip hop a Nuestra América

Capítulo II. Entorno socio-económico en la emergencia del hip hop bogotano

- Contexto
- Desarrollo y subdesarrollo en Colombia en la segunda mitad del siglo XX
- Álvaro Uribe Vélez y Juan Manuel Santos. La continuidad del mandato neoliberal en la Colombia del siglo XXI
- De la Globalización al globalismo pop en América Latina
- Capitalismo cultural y su influencia en el hip hop latinoamericano
- La cultura hip hop en Bogotá

Capítulo III. Identidades Alternativas a través de la música y el arte

- La incursión de las mujeres en la cultura hip hop de Bogotá
- Blanco Sensitivo. Música rap hecha por mujeres en los barrios del sur de Bogotá
- Colectivo Creadoras de Contenido
- Concurso de Rap Mujer Semilla
- Experiencias educativas desde la cultura hip hop en Bogotá
- Colectivo Atempo. Graffiti (Arte Urbano) transformando el espacio público
- Re-Pública. Un Circuito Cultural Alternativo en Bogotá
- Wakamayxs. Rap conciencia, freestyle y beat box al libre vuelo

Conclusiones

Bibliografía

Fuentes de consulta

Documentales

Entrevistas y conferencias

Introducción

Esta investigación se rige de la perspectiva de los *estudios culturales latinoamericanos*, caracterizados por su potencial político, análisis anti-hegemónico, interdisciplinario y transformador. Pensar desde Nuestra América, como explicó José Martí a finales del siglo XIX, es hacerlo con una permanente crítica al ordenamiento impuesto desde las culturas dominantes; aquellas culturas que históricamente han sido marginadas y excluidas por considerar a sus miembros subalternos o comunidades estigmatizadas por su raza, sexo, etnicidad, religión, preferencia sexual, etcétera. Retomé algunos postulados de José Carlos Mariátegui y Fernando Ortiz que con su experiencia metodológica a principios del siglo XX, dieron la pauta para comenzar a explicar la realidad latinoamericana desde nuestra propia perspectiva.

Los Estudios Latinoamericanos tienen el principal objetivo de vincularse con toda expresión cultural, desde las más cultas hasta las pertenecientes a la cultura de masas o a la cultura popular; la diversidad cultural latinoamericana hace de Nuestra América una región única en el mundo, con una realidad singular, que es importante reflexionar permanentemente con la capacidad de dinamizar ideas y generando conciencia política en cada estudio que realizamos. Es así que en la narrativa agrego la letra “x” para hacer énfasis en la necesaria equidad de género, que durante las últimas décadas viene abriendo espacios –en este caso literario– y visibilidad. Quizás la lectura tienda a ser más compleja, pero en el hecho de pensarlo y reflexionarlo a cada momento que en que leemos la letra x, es ya cuestionarnos la normatividad patriarcal.

El primer capítulo parte de la reflexión en torno a la concepción de cultura, como un concepto que, en el transcurrir histórico, no ha sido estático ni inmutable. Por el contrario, a lo largo del tiempo el juicio de las personas se va transformando de acuerdo a la cotidianidad que viven, los diferentes fenómenos socio-económicos y los avances tecno-científicos se agregan en todo momento a nuevas dinámicas de interacción social, fomentando que los estudios culturales –no sólo en Latinoamérica– sean un ejercicio importante de realizar en todo momento. Vale la pena considerar que posterior a la desintegración de la URSS, con la firma de los tratados de Belavezha el 8 de diciembre de 1991, este tuvo como consecuencia un cambio en el modelo de economía a nivel internacional, en la que se volvía a priorizar el libre mercado, comienza a permearse durante los últimos treinta años una sola expectativa de identidad sociocultural capitalista en nuestras sociedades: el desarrollismo neoliberal.

Durante la segunda mitad del siglo XX emerge con mayor fuerza la hegemonía política, económica y cultural de los Estados Unidos. Siendo en el mismo suelo norteamericano donde surgen movimientos juveniles, que cuestionan el ordenamiento político nacional con una clara prioridad por imponer un solo modelo de identidad cultural. No obstante, la población afroamericana y migrantes latinos en la década de 1970 comienzan a ser protagonistas de su propia autodeterminación. Estos migrantes retoman desde la marginalidad elementos artísticos como el baile, la creación musical con la mínima instrumentación –o incluso sin ella–, la poesía hablada, las rimas relacionadas con su cotidianidad y la pintura ilegal. Elementos que consolidaron un medio de expresión alternativo como lo es la cultura *hip hop*.

Para Nuestra América un proceso permanente por el que hemos atravesado por más de quinientos años, es el fenómeno de la *transculturación*; esta propuesta de Fernando Ortiz –en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) –, es adecuada para comprender el continuo proceso por el cual ésta manifestación cultural de origen norteamericano, viene (re)construyéndose en nuestra realidad latinoamericana. En cada país, en cada región, en cada pueblo y en todos los barrios del continente existen jóvenes que van agregando nuevas narrativas que parten principalmente de su accionar cotidiano. Cuando la innovación, la creatividad y la poética de lxs raperxs logran trascender fuera de su realidad local, pueden comenzar a ser consideradxs representantes del rap latinoamericano pues, generan vínculos empáticos en diferentes latitudes de nuestra región y seguramente en el resto del mundo. El hip hop en la actualidad se extiende en muchas zonas que no imaginamos, nutriéndose del entorno político, económico, social y cultural.

En el comienzo de la nueva centuria, el modelo de desarrollo internacional se ha convertido en el anhelo permanente de la mayoría de los gobiernos latinoamericanos, sin importar la tendencia ideológica-política de la que partan. Los acuerdos de libre comercio con los Estados Unidos han tenido consecuencias que saltan del ámbito económico al sociocultural. Por lo anterior, en la segunda parte este trabajo, retomé algunos momentos históricos en Colombia, que pienso pertinentes para conocer cuál ha sido el proceso y consecuencias durante la implementación del “nuevo” modelo para el desarrollo económico de nuestros países y de esta manera, tenerlo presente como un elemento fundamental para comprender a qué responde la emergencia de resistencia(s) artística(s).

El caso particular de la cultura hip hop en Bogotá, es interesante pues considero que el rap y el graffiti son dos manifestaciones artísticas, en que los jóvenes tienen la posibilidad de manifestar libremente su posición y perspectivas en relación al orden político/económico/cultural impuesto.

Es entre los años de 1989 a 1991 cuando la desintegración de la Unión Soviética y otros sucesos paralelos dejaron de ser el ancla que impedía la libre navegación del neoliberalismo estadounidense; las primeras dos décadas del siglo XXI han sido el periodo más importante para asentar en América Latina las relaciones bilaterales con los Estados Unidos que, si bien empiezan por ser de orden político-comercial, en su implementación, terminan afectando el orden socio-cultural que niegan e invisibiliza la vasta diversidad cultural de Nuestra América.

Los diferentes Tratados de Libre Comercio (TLC) han asegurado los intereses comerciales estadounidenses, adicionalmente en estos incorpora una estrategia geopolítica de *seguridad nacional*. De esta manera, fue fácil ver al expresidente de Colombia Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) doblegarse ante todas las exigencias de Washington en temas de seguridad para posibilitar la inversión extranjera. Implementó importantes programas de seguridad nacional, que llegaron al grado de realizar actividades fuera del marco legal; el suceso más conocido durante su mandato fueron los casos de cientos de jóvenes que desde la capital del país fueron asesinados, disfrazados de guerrilleros y trasladados a zonas de combate, esta práctica mejor conocida en la actualidad como: *falsos positivos*.

Por su parte Juan Manuel Santos, presidente en el periodo de 2010 a 2018, cerró las firmas el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos en 2012, y los Acuerdos de Paz con la guerrilla colombiana de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia en 2016; ambas caligrafías del nobel de la “paz” en el mismo año, abrieron la caja de pandora en un país donde las palabras *reforma agraria* nunca han sido bandera política. Las consecuencias actualmente son el aumento de asesinatos de líderes sociales en territorios desocupados por la guerrilla, pero en la mira de las grandes empresas minero-extractivistas extranjeras, que no ven con buenos ojos las movilizaciones, organismos, artistas o cualquier actor político que se manifieste en defensa del territorio.

Se trata aquí de comprender que tanto el violento y sangriento periodo de Uribe, como el demagógico y con miras internacionalistas de su homólogo Santos, tuvieron efectos importantes para la emergencia de nuevas *resistencias creativas* (Foucault) en las juventudes de este país; es así que, seguir las dinámicas económicas de corte neoliberal, es también imitar las dinámicas culturales

de Norteamérica en nuestros países. En esta investigación particularmente las dinámicas socioculturales de la cultura hip hop.

El concepto latinoamericanista de *transculturación* es fundamental para comprender el proceso y contexto que posibilita el asentamiento de la cultura hip hop a lo largo y ancho de América Latina y el Caribe. Luego de compartir sesiones con el Dr. Saxe-Fernández en su seminario dedicado a la geopolítica y geoestrategia –adicionalmente a los pertinentes comentarios de mi asesor, el Dr. Jesús María Serna Moreno– decidí agregar un apartado para el análisis de las concepciones de *globalización* y *globalismo pop*, el primero más relacionado al contexto histórico científico; mientras que el segundo parte de la sociología del conocimiento, el Dr. Saxe lo explica como una ideología desgastada, eufórica y determinista, que todavía se utiliza. Es un discurso con el que se pretende obnubilar a la opinión pública.

El comienzo del siglo XXI está acompañado de una visión “positiva” del desarrollo, la reestructuración económica internacional, el aumento del libre mercado y, la posibilidad de acceder a información mundial de formas cada vez más instantáneas, son algunos de los ideales del llamado *globalismo pop*; en la actualidad el acceso a la cultura hip hop desde Norteamérica no siempre es positivo para nuestras sociedades, ya que aceleran las dinámicas para la capitalización de la cultura. Este trabajo no busca idealizar las manifestaciones culturales del hip hop bogotano, pues es importante mencionar que no toda su producción cultural es crítica o alternativa. Existe un buen número de participantes que siguen imitando una cultura hip hop impuesta por el *marketing* proveniente desde *capitalismo cultural* de los Estados Unidos, al que es importante dedicarle un apartado.

El tercer capítulo es el resultado del trabajo etnográfico en la ciudad de Bogotá, Colombia realizado durante los meses de agosto a noviembre de 2017, como parte de la práctica de campo realizada durante el tercer semestre del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este es un programa que hace especial énfasis en conocer, reinterpretar y proponer otras formas de (re)construir Nuestra América, desde perspectivas y ejercicios de reflexión multi/inter/trans disciplinarios; los ocho apartados finales son el resultado de ocho ejercicios literarios, que van del ensayo académico, a la crónica periodística y testimonial.

Actualmente la creación artística en Latinoamérica comienza a tomar una significación importante, generando cada día nuevos mensajes con posturas críticas, con discursos de resistencia y protesta que se muestran en la producción creativa llevada a cabo –en este caso– comienzo retomando la labor de las mujeres. Con *la incursión de las mujeres en la cultura hip hop de Bogotá*; se da una muestra de cómo estas artistas utilizan su cuerpo como portador y productor de autodeterminación y conocimientos. La lírica se convierte en comunicación franca con el propósito de dar a conocer todo aquello que no hace parte de los discursos cotidianos de la memoria colectiva.

Desde sus inicios, el arte lírico (rap) y plástico (graffiti) del hip hop ha sido tomado como una herramienta de resistencia ejercida por los jóvenes, quienes siguen luchando por obtener los mismos derechos que el resto de la población, buscando romper con la emancipación de todo lo que los sitúa en el lugar de subordinadas. Por lo anterior, en esta última parte no puede faltar la reflexión en torno a las propuestas de Simone de Beauvoir, Judith Butler y Michel Foucault que cuestionan el orden normativo como un ejercicio de poder al cual sólo existe una respuesta para combatirlo: la *resistencia creativa*.

Creadoras de Contenido es un colectivo con origen en los barrios del sur, iniciado por las raperas Franyi y Karen; ambas con trayectorias que vale la pena conocer, ellas me permitieron agregarme a los talleres de serigrafía, graffiti y al concurso de *Rap Mujer Semilla* en septiembre de 2017, convirtiéndose en una actividad fundamental para conocer a más raperas de localidades del sur y entrevistarles con toda confianza. Ellas expresan el origen de sus letras, sus influencias, sus experiencias; pero, sobre todo, sus propuestas y perspectivas con el hip hop bogotano como una herramienta que les permite trascender su realidad inmediata.

Durante el mes de septiembre asistí al primer encuentro en relación a las *experiencias educativas desde la cultura hip hop en Bogotá*, realizado y convocado por estudiantes y egresadxs de diferentes disciplinas de la Universidad Nacional de Colombia; en este encuentro se presentaron múltiples esfuerzos para (re)significar, por un lado, el trabajo de la gestión cultural, y por el otro, tomar el hip hop como una herramienta determinante para la formación identitaria de las próximas generaciones de esta ciudad.

Colaborando de manera cercana con sus integrantes durante los meses de septiembre y octubre pude dar cuenta de la importante labor que realizan quienes que hacen parte del colectivo

Atempo, así como todas las personas que lxs acompañan en sus actividades. Utilizando el *graffiti (arte urbano) para transformar el espacio público*, se parte de realizar prácticas culturales que involucran al público, a las personas que, en su cotidiano, transitan la ciudad, la viven y la transforman. La dicotomía entre lo público y lo privado es un debate permanente en el que es posible insertar al graffiti y sus diversas variantes; así resalta a la vista (literalmente) la importancia que tiene esta manifestación artística del hip hop para comunicar mensajes que buscan generar un diálogo en aquellos que deseen tomarse un momento para contemplar los nuevos paisajes que maquillan a la ciudad de Bogotá.

En octubre de 2017 se convocó por segundo año consecutivo –y durante 2018 se realizó la tercera edición– a la *“Re-Pública”, un circuito cultural alternativo* en el que durante 5 fines de semana se realizan diversas actividades gratuitas y abiertas al público. En este circuito se involucran las diversas manifestaciones del hip hop, al que se le agregan muchas más actividades artísticas que parecerían ajenas, pero en su convergencia gestan un interesante proceso de autodeterminación colectiva.

El último apartado está dedicado al colectivo Wakamayxs, quienes realizan un encuentro semanal en sitios itinerantes, donde “el micrófono es abierto para explorar la improvisación en un ambiente creativo en donde compartimos ritmos, líricas estilos con los sonidos representativos del género hip hop generando un dialogo constructivo entre lxs exponentes” (Wakamayxs, 2017). *Rap conciencia freestyle y beat box al libre vuelo*, de lugar en lugar en la zona central de Bogotá la *Batalla de Wakamayxs* la constituyen lxs propixs asistentes que organizan semana con semana los encuentros; de esta manera, terminé ayudando en los cables y apoyando en la ecualización en algunos encuentros durante el mes de noviembre de 2017.

Partiendo de los dos estilos libres para la improvisación del rap, el colectivo Wakamayxs improvisa temas de interés político y cultural con el fundamento de romper los estigmas socio-históricos que marcan el hip hop bogotano. Abren el diálogo con lxs asistentes para convertir estos encuentros en acontecimiento único, espontáneo, sincero, colaborativo, amistoso y constructivo. “Si me sigues con las palmas yo le doy forma a esta especie enferma, que todo lo ve normal, nos gobierna, entretiene y desinforma; y, además, nos cobra lo que no nos da; si me sigues con las palmas lo hacemos a la antigua, donde solo importaba el *hip hop*, y no un móvil que vibra” (Alcolirycoz, Clapzz, 2011).

Capítulo I

Producción cultural de identidades alternativas

Culturas

Un elemento que integra la vida cotidiana de las personas son, precisamente, las culturas que se encuentran en la sociedad y que se constituyen a partir de determinadas costumbres, tradiciones, formas de ser y hacer. La concepción de cultura ha sido un término abordado desde diferentes perspectivas. Sin embargo, considero atinado retomar las ideas del galés Raymond Williams quien en *Cultura sociología de la comunicación y del arte* (1982), genera un interesante debate sobre el origen y evolución de la cultura, explica la convergencia de varios campos y explora cruces por los cuales ésta es socialmente mediada. Da un repaso por las diferentes formas de organización social de la cultura en términos de sus instituciones y propone la concepción de “sociología de la cultura” como una convergencia de intereses y métodos:

Parece ser que cualquier sociología de la cultura apropiada debe ser una sociología histórica. Cuando contemplamos el gran número de testimonios sobre las relaciones de la producción cultural, en tantas sociedades y períodos históricos diferentes, queda claro que sería imprudente que adoptáramos, como primer constructo teórico, algún esquema de explicación universal o general de las relaciones necesarias entre <<cultura>> y <<sociedad>> (Williams 1982, 31)

El análisis materialista de la cultura en Williams destaca los procesos del poder cultural en las instituciones con fuertes influencias en la formación de identidades. Sin duda, esta noción está inspirada en la concepción de *hegemonía* de Gramsci y la definición de *poder* de Foucault.

La cultura posee una dimensión individual y colectiva de significados, valores que implican concepciones particulares del mundo, formas de sentir y de actuar; que se encarnan en el lenguaje y/o códigos propuestos por las distintas instituciones sociales en las que nos desenvolvemos a diario –familia, trabajo, divertimento–. Williams busca fundamentar el ideal democrático como deseable para la organización y la producción de la cultura. Este sociólogo plantea la existencia de un

ordenamiento social que se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga, en este sentido la cultura es un elemento constitutivo de procesos sociales y no su simple reflejo o representación.

El término “cultura” se mueve en diferentes “discursos”; lo fundamental es contextualizar cada vez que la noción se usa; en ese sentido, el concepto de cultura de Williams es constantemente referido –como en este caso– para los estudios culturales.

Por otro lado, el antropólogo estadounidense Marvin Harris en su libro *Antropología cultural*, define concretamente cultura como: “el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta).” (Harris 2001, 4). Considera que la cultura involucra tanto a sujetos sociales como relaciones mutuas entre los mismos¹; hay que resaltar que Harris también explica que las personas están permeadas de un ejercicio político cotidiano, los individuos vamos construyendo a lo largo de nuestra vida una conciencia e identidad dentro de una cultura política, por lo tanto somos capaces de discernir cuando consideramos que algo está mal, o no concuerda bajo los valores que hemos adquirido.

Es así que la cultura política no puede ser asumida como una categoría estática, más bien se constituye a partir de las diversas dinámicas sociales con un conjunto de pautas de razonamiento, de argumentaciones y representaciones de la realidad. Para comprender los valores y creencias políticas que pueden emerger en las culturas es necesario realizar un acercamiento a los elementos simbólicos, significados y percepciones de sujetos específicos.

El conjunto de creencias y prácticas que va determinando a las culturas pueden ser utilizadas como una tecnología de control, es decir, como el conjunto de “límites dentro de los cuales la conducta debe ser contenida, como un repertorio de modelos a los cuales los sujetos están sujetos.” (Robert McKee 2009, 72) Es así que la cultura también es el medio que configura la relación entre las personas que hacen parte de un grupo, en un lugar determinado que cuenta con mecanismos determinados de poder. Es decir, la dominación cultural de una sociedad puede ser configurada por la moda, los alimentos, las actividades físicas, laborales, las artes o la literatura.

Uno de los pensadores más importantes del siglo XX para determinar la importancia de las actividades sociales en el constructo cultural, fue el francés Pierre Bourdieu quien entiende a la sociedad estructurada en clases sociales y las relaciones entre las clases son relaciones de lucha. Bourdieu pasó del análisis de la subordinación social para la producción de fuerza de trabajo y la

¹ La *endoculturación* es una experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente a través de la cual la generación de más edad incita, induce y obliga a la generación más joven a adoptar modos de pensar y comportamientos tradicionales. (Harris 2001)

expansión del capital; resaltando lo primordial que es el consumo para la constitución de las clases sociales, su diferenciación, su relación con la producción y el aspecto simbólico del consumo, es decir la manera en que usamos los bienes transmutándolos en signos. (Bourdieu 1990, 261)

Siguiendo la perspectiva sociológica de Bourdieu, en la cultura se ejercen movimientos de poder para la aplicación de un ordenamiento cultural hegemónico, generando un foco de resistencia, concepto que extenderá el filósofo Michelle Foucault. En América Latina la cultura ha sido asociada con distintos discursos en pro de una hegemonía cultural, al mismo tiempo que han surgido discursos desestabilizadores de dicha cultura hegemónica: “la cultura como el espacio de intervención y agonía, pero igualmente como zona de resistencia en los procesos colonial/neo/poscoloniales, como ese esfuerzo por descolonizar y para su nueva articulación en procesos constitutivos de las identidades.” (Robert McKee 2009, 72) Y si bien, la cultura no es reductible a procesos sociales, no podemos separarla tampoco de estos, sobretodo en esta investigación cuyo objetivo es analizar la construcción de identidades alternativas, sus representaciones artísticas y prácticas culturales frente al discurso ideológico de hegemonía: “desde el materialismo cultural, de que la cultura –sus métodos de producción, sus formas, sus instituciones y tipos de consumo– son centrales para la sociedad, pues no hay tal separación.” (Robert McKee 2009, 73)

En una entrevista al sociólogo Pierre Bourdieu publicada en su libro *Questions de sociologie*, explica la existencia histórica del ejercicio de poder de las clases dominantes, convirtiéndose este en un privilegio; el temor a perderlo, los convierte en protagonistas para un encuentro permanente de lucha con las nuevas generaciones. Convirtiéndose en un proceso de resistencia reiterativa a lo largo de los siglos:

Claro que no todos los adultos son anti-jóvenes, pero la vejez es también una decadencia social, una pérdida de poder social, y por ese lado los viejos también participan de la relación con los jóvenes que caracteriza a las clases en decadencia. Resulta claro que los viejos de las clases que están en decadencia, como los comerciantes a artesanos viejos, acumulan estos síntomas: son anti-jóvenes, pero también anti-artistas, anti-intelectuales, anti-protesta, están en contra de todo lo que cambia, todo lo que se mueve, justamente porque detrás de ellos no tienen porvenir, mientras que los jóvenes se definen como los que tienen el porvenir, los que definen el porvenir. (Bourdieu, Sociología y cultura 1990)

Culturas juveniles

En los últimos años el concepto de cultura juvenil ha pasado a convertirse en uno de los objetos sociológicos más fructíferos en el campo de la investigación social contemporánea. Este concepto “fue utilizado por primera vez en la sociología norteamericana y alemana de la década de 1920 para referirse a la aparición de una nueva cultura adolescente en los intersticios del sistema escolar y laboral” (Carles Feixa 2012, 2). Es en la década de 1960 cuando se le atribuye un sentido epistemológico gracias –entre otros factores– a la nueva sociedad de consumo y los aportes de la sociología estructural-funcionalista. Una corriente pionera en el estudio de las culturas juveniles fue la Escuela de Birmingham², pues a partir de ella la evolución del concepto tradicional de cultura juvenil se ha ido alimentando de nuevas perspectivas. Si bien las culturas juveniles tienen una larga data de investigaciones realizadas, vale la pena considerar que a pesar del intento por homogenizar a las sociedades, en la actualidad han ido surgiendo nuevas metodologías para el estudio de la cultura juvenil. Para el caso particular de esta investigación retomo el trabajo de dos autores que la asumen desde Nuestra América.

Rossana Reguillo (México) y Germán Muñoz (Colombia) son dos investigadores con un amplio trabajo en relación a las culturas juveniles; ambos coinciden en la importancia del debate académico por la conceptualización y denominación de este concepto, ya que subcultura o contraculturas establece de inmediato una marginalización de las mismas formas de organización y creación que emerge desde los jóvenes, quienes suelen manifestarse con un carácter contestatario y reaccionario, ante un sistema que busca configurar sus relaciones políticas, sociales y económicas.

El siglo XX fue fundamental para que los jóvenes buscaran tomar las riendas de su destino y convertirse en resistencia:

Su irrupción en la escena pública contemporánea de América Latina puede ubicarse en la época de los movimientos estudiantiles a finales de la década de los sesenta. Aunque, en ese entonces, fueron propiamente pensados como estudiantes, empezaba a ser claro que serían un actor que tendía a ser visto con temor o con romanticismo (Reguillo 2000, 19).

Las culturas juveniles se han ido transformando, en términos generales se van adaptando a la forma en que colectivamente los jóvenes expresan sus prácticas y experiencias sociales, mediante

² Creada en 1964 por dos de los principales exponentes como Richard Hoggart y Stuart Hall.

la (re)producción de estilos de vida en su tiempo libre y en los espacios donde coinciden cotidianamente.

Desde su tesis doctoral, el sociólogo colombiano Germán Muñoz ha realizado un largo recorrido en el estudio de las culturas juveniles en Bogotá, explica lo fundamental del compromiso activo y creativo de los jóvenes en la producción de sentidos y nuevas formas de existencia al interior de sus propias culturas. Considera que desde nuestros países faltan conceptos, modelos teóricos, prácticas investigativas y énfasis disciplinarios para comprender desde dónde se construye ordinariamente la juventud; critica que aún no existan los espacios suficientes para comprenderles como actores sociales, creativos y principalmente como productores culturales:

La dimensión centra su interés en la vida considerada como “obra de arte”, en tanto el sujeto joven se construye activamente a sí mismo. La dimensión de la creación comprende las prácticas de sí o auto-creación y la búsqueda y construcción de nuevas formas de existencia, medios de expresión artística y alternativa en los campos sociales, políticos, económicos y culturales. Es el ejercicio de hacerse a sí mismo. (G. Muñoz 2006, 47)

Con lo anterior es posible afirmar una esencia de orden creativo y sensible que tiende a vincularse con el proceso artístico de las culturas juveniles. Estas son impulsadas por la auto-creación, la producción de nuevas subjetividades que generan nuevas concepciones en el dominio de lo público, lo político, lo artístico y de muchos otros saberes que son convertidos/re-significados en su práctica.

Para Rossana Reguillo los proyectos de modernidad del presente siglo XXI en América Latina han tratado de imponer una visión y una condición de lo juvenil: lo que deben ser los jóvenes. Luego de casi cincuenta años de la implementación del nuevo modelo de desarrollo internacional, los resultados son desalentadores para los países subdesarrollados y, a medida que las repercusiones son más tangibles, la juventud ha sido culpada y estigmatizada:

El que muchos jóvenes no opten por prácticas y formas de agrupación partidista o institucional y el hecho de que parezcan no ser portadores de proyectos políticos explícitos, desde una perspectiva tradicional, puede ocultar los nuevos sentidos de lo político que configuran redes de comunicación desde donde se procesa y se difunde el mundo social. Frente al “resplandor de lo público”, muchos de estos mutantes optan por la sombra, por el

deslizamiento sigiloso, algunos para señalar la crisis, otros para hacer las paces con un sistema del que se sirven instrumentalmente. (Reguillo 2003, 114)

La capitalización de la cultura por vía de la industria mercantil, los medios de comunicación y las súper-tecnologías de información –el internet como principal ejemplo, sin ser el único–, han tenido como consecuencia la exaltación del individualismo, la cotidianización de la violencia, una normalización de la pobreza en grandes sectores de la sociedad, generando el descrédito y deslegitimación de las instancias y dispositivos tradicionales de representación, como lo son las instituciones gubernamentales y/o los partidos políticos. Elementos de gran significado para la juventud se ven afectados en “a) su percepción de la política, b) su percepción del espacio y c) su percepción del futuro” (Reguillo 2003, 114).

Ubicados en los márgenes de la sociedad, los jóvenes –pese a sus diferencias de clase, género, autodeterminación, origen, etcétera- comparten varias características que logran ser definitorias de las culturas juveniles en el comienzo de la nueva centuria:

- 1) poseen una conciencia planetaria, globalizada, que puede considerarse como una vocación internacionalista. Nada de lo que pasa en el mundo les es ajeno, se mantienen conectados a través de complejas redes de interacción y consumo.
- 2) Priorizan los pequeños espacios de vida cotidiana como trincheras para impulsar la transformación global.
- 3) Existe un respeto casi religioso por el individuo que se convierte en el centro de las prácticas. Puede decirse que la escala es individuo-mundo y que el grupo de pares ni es ya un fin en sí mismo, sino una mediación que debe respetar la heterogeneidad.
- 4) Selección cuidadosa de las causas sociales en las que se involucran.
- 5) El barrio o el territorio han dejado de ser el epicentro del mundo. (Reguillo 2003, 114)

Las culturas juveniles deben ser abordadas desde su contexto. La ciudad de Bogotá tiene sus particularidades definidas –como veremos a detalle en el siguiente capítulo–, es una de las capitales en Latinoamérica con una vasta diversidad cultural, gracias al gran número de personas que migran desde otros departamentos. En los últimos años, y a partir de la libre entrada de la inversión extranjera en el país, también comenzaron nuevos hábitos de consumo, de relación social, laboral y, por supuesto, de producción cultural. La nueva “posibilidad global” de tener acceso a las innovaciones tecnológicas ha generado una permanente búsqueda de homogenización cultural.

Desde las perspectivas ya mencionadas: lxs jóvenes se (re)inventan, generan nuevos mecanismos para conformarse colectivamente y sobreviven a la violencia, la marginalidad e invisibilización social.

En la segunda mitad del siglo XX en América Latina y el mundo, se hace cada vez más vertiginosa explosión cultural, posibilitada y expandida gracias a la masividad que consiguen de los medios de comunicación. Principalmente por la competencia en el desarrollo tecnológico durante el período de la Guerra Fría (1947 – 1991). En Estados Unidos, aparecen novedosos movimientos disidentes de las nuevas dinámicas socioculturales propuestas por el propio Estado; basta recordar las grandes manifestaciones realizadas por las juventudes de esta época, la innovación en la forma de expresarse en contra de la guerra de Vietnam son buen ejemplo; otro sería el de lxs jóvenes afroamericanxs que fundaron el Partido de las Panteras Negras, cuestionando la construcción histórica de la identidad norteamericana.

Las culturas juveniles se fueron extendiendo, siendo partícipes de varios movimientos sociales de vital relevancia a nivel mundial, como el mayo francés, o la matanza de Tlatelolco – ambos en 1968–; estas manifestaciones son recordadas principalmente por su innovación en las formas de organización y la resistencia cultural que mostraron; cabe destacar, que estos movimientos se fueron complementando con las herramientas que tenían a su alcance, se transformaron e influenciaron la creación de organizaciones socioculturales, que con el paso de los años se han venido dinamizando de acuerdo a sus propias realidades. A continuación abordo ciertas pautas que considero fundamentales para la integración de la cultura *hip hop*, y que sin duda, son elementos valiosos que el hip hop latinoamericano ha retomado para su propia producción cultural, como veremos en el caso particular de la ciudad de Bogotá.

Hip hop

El hip hop surge al finalizar la década de 1960 y los primeros años de 1970, influenciado indudablemente por los movimientos sociales, estudiantiles y de trabajadores que tenían lugar mundialmente. Es también en este periodo cuando los gobiernos de Estados Unidos, comienzan a ejecutar los lineamientos necesarios para comenzar a impulsar un nuevo modelo económico para la modernización, partiendo de la aplicación de reformas “estructurales”, propuestas por economistas como Milton Friedman y Arnold Harberger.

El hip hop se ubicó en los barrios del sur del Bronx, en Nueva York, una de las primeras ciudades en el mundo que comenzó a modificar sus políticas, siguiendo las recomendaciones neoliberales para lograr el desarrollo. En esta zona de la ciudad comenzaron a ser compradas y destruidas viejas edificaciones que albergaban casi exclusivamente afroamericanos, acompañados de inmigrantes centroamericanos y del Caribe, principalmente de Jamaica, Puerto Rico y Costa Rica. En la década de 1960 se agregan a las políticas locales, el recorte presupuestal en los ámbitos educativos y de vivienda; también aumentó el costo de los alquileres y el desempleo. Se incrementaron las actividades ilícitas y la incidencia delincual de la juventud. En estos barrios, aparecen las *gang's*³ con rivalidades territoriales, quienes potenciaron aún más, un ambiente de violencia permanente.

Ya en la década de 1970 luego de la demolición de viejas edificaciones y la construcción de nuevos rascacielos, se encendieron los reflectores culturales del *Downtown de Manhattan*; la música disco, las vestimentas estafalarias, los colores, la brillantina, los tacones altos, y el apoyo de las nuevas tecnologías mediáticas, catapultó la popularidad de algunos artistas pop que influenciarían a la juventud del mundo entero: Andy Warhol o Yoko Ono desde las artes plásticas; también Donna Summer, Janis Joplin y John Lennon en la música fueron vitales para convertir esta ciudad en una especie de vanguardia cultural.

Al otro lado de la ciudad, el joven jamaicano Clive Campbell mejor conocido en el Bronx como *disc jockey (dj)* Kool Herc, rompió con el estereotipo artístico del momento en una fiesta el 11 de agosto de 1973, con motivo del cumpleaños de su hermana Cindy, en el apartamento de la avenida Sedgwick 1520; el caribeño se equipó con un par de tornamezas y acompañado de cerca de

³ *Gang's*, término utilizado en inglés para referirse a las pandillas en el sur de Nueva York.

50 amigxs ahí presentes, comenzó a reinterpretar los acetatos musicales que todos conocían, agregaba pausas, repeticiones constantes, aislaba el sonido de las percusiones –tambores y bajo– para reproducirlas varias veces, agregaba pistas encima de otras, obteniendo ritmos únicos, provocando que los asistentes comenzaran a bailar con frenesí; para muchos esta fiesta dio origen a la música que acompañaría desde esa noche a la cultura hip hop, y que se iría construyendo con la influencia de un par de personajes más.

El movimiento de corte constante en el tornamesa fue denominado por el propio dj Kool Herc como *break*, misma palabra que da nombre al estilo de baile del hip hop: *break dance*. El break fue la posibilidad –para quien pinchara discos–, de parar la pista completamente, agregar otra inmediatamente o al mismo tiempo, abriendo una enorme gama de posibilidades para reproducir música. Comenzaron por utilizar fragmentos de canciones conocidas y construir una melodía diferente, esta destacaba principalmente los toques de percusión, desde ese momento los dj's que alargaban o cortaban varias pistas, también las repetían unas sobre otras, en fin, la mezcla podía ser infinita. En sus inicios la música hip hop fue ejecutada en vivo, convirtiéndola en única e irrepetible; al mismo tiempo, había espontaneidad y liberó las estructuras convencionales que en el ámbito musical se venían formando.

Junto a dj Kool Herc, acompañaron en este movimiento cultural los dj's Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa, el primero de nombre Joseph Saddler, nacido en la isla de Barbados quién junto a su familia inmigró a Nueva York desde niño; el segundo nació en el Bronx, su nombre de pila es Kevin Donovan siendo sus padres inmigrantes de las Indias Occidentales. Los tres dj's considerados por muchos como los iniciadores de la cultura hip hop, comenzaron organizando las *blockparties* o *housparties*, fiestas en sitios ilegales, edificios abandonados o en proceso de demolición, en parques e inclusive en la vía pública; la música que comenzaron a mezclar fue principalmente el *funk*, destacando artistas como James Brown, George Clinton –acompañado por agrupaciones como Parliament y Funkadelic–, también sonaban Sly & the Family Stone, Kool & the Gang y Curtis Mayfield, principalmente. Es notable la influencia del funk en la música hip hop, pero también podemos observar –escuchar–, una larga tradición de géneros musicales afroamericanos como el *soul*, el *rhythm & blues*, el *gospel*, el *blues* o el *jazz*, que fueron agregándose dentro del repertorio. Ritmos que en su momento y en su contexto socio-histórico, tuvieron influencia importante de la rebeldía y disidencia cultural afroamericana.

Herc era un revolucionario, se sublevaba. No quería poner la música *disco* que escuchábamos en la radio. Quería darnos la música con la que crecimos, la música soul. Y era increíble, porque en el mundo del disco, aquí viene este dj que pone música especial. Y eso fue muy importante para el nacimiento del hip hop, íbamos a poner música Funk. (k. Blow, en documental *Rap evolution*, dir. Darby Wheeler y Sam Dunn, HBO Canadá, 2016).

La música hip hop ha logrado abrir su percepción y reinventarse gradualmente durante cincuenta años; no se ha cerrado para mezclar géneros contemporáneos y nuevos como el *rock* o, incluso, el *heavy metal*. Han tenido origen nuevas pistas que retoman la música tropical y caribeña, ritmos como el mambo, la rumba (e, inclusive ya dentro del continente latinoamericano), el hip hop tiene una fuerte influencia de la cumbia y muchas variantes de sonos tradicionales que se ubican en distintas latitudes del continente. En cuestión musical este movimiento ha mostrado no tener límites, en cada país, en cada contexto y en cualquier situación sociocultural, lxs protagonistxs son capaces de generar música nueva para el hip hop.

Dj Kool Herc innovó con presentaciones callejeras en las suburbios populares de Nueva York, influenciado indudablemente por los *soundsystem* jamaicanos; realizó fiestas gratuitas para la comunidad donde los asistentes fueron de todas las clases sociales. Más tarde dj Grandmaster Flash, dio un gran paso para crear nuevos ritmos y técnicas en las tornamesas, comenzó por el *cutting* –dos tornamesas con dos acetatos de la misma pista, para extender el tiempo de los *breakers*–, luego vino el *phasing* –alteración en las velocidades de reproducción– y quizás el más reconocido es el *scratch* o *scratching* –la obtención de un sonido distintivo que se genera gracias al rasgueo con los dedos, dando también la posibilidad de mover los vinilos sin levantar la aguja. El ritmo logrado por Grandmaster Flash fue más veloz y frenético, ideal para qué varixs jóvenes –principalmente afroamericanos– comenzarán a abrir las pistas de baile con un nuevo estilo, en el que predominaban los saltos constantes, las piruetas y las vueltas con diferentes grados de dificultad, utilizando diferentes partes del cuerpo: el *breakdance*, es el baile de la cultura hip hop.

Contemporáneamente aparece en escena Afrika Bambaataa, joven líder de una de las más importantes gang's del Bronx, los *Black Spades*. Influenciado de los movimientos nacionalistas y tomando como referencia a luchadores políticos de las décadas de 1960 y 1970, como lo fueron Malcom X y Martin Luther King; Bambaataa buscó romper la rivalidad entre pandillas, considerando que era absurdo matarse entre los mismos afroamericanos. Luego de asistir a una fiesta de hip hop, notó la presencia de muchos jóvenes que en las calles eran enemigos, pero dentro de las fiestas se

encontraban para escuchar la música con la que compartían gusto; al ser espacios de convivencia espontánea, muchxs comenzaban a animarse para bailar break dance, dio cuenta que la comunidad comenzaba a sentirse identificada en un aspecto común: la cultura hip hop, en la que todos podían hacer parte.

Kevin Donovan, como miembro activo de una de las pandillas con más reconocimiento e influencia juvenil, decide comenzar a propagar mensajes de liberación y conciencia para una identidad negra; también buscaba romper las dinámicas de violencia que habían hecho del Bronx un lugar invivible:

Mucha gente tenía miedo de venir al vecindario porque no bromeábamos. Teníamos todas las organizaciones de pandillas callejeras que llenaban el lugar. Muchos nos matábamos entre nosotros por nada. O peleábamos contra el otro por tonterías. Debíamos dar vuelta a eso y que la comunidad empiece a organizarse. Pero también había organizaciones de concientización que venían a despertar a muchas de las comunidades. Como la Nación del Islam, el Partido Pantera Negra, los Young Lord. Teníamos que cambiar el paradigma e intentar enseñarles a las comunidades a despertar y ser guerreros en la comunidad en vez de ser destructores. Fue un proceso muy difícil tratar con muchas organizaciones callejeras, involucrase con lo que intentaban hacer. Pero yo tenía una fuerte reputación por organizar y tenía mucho respeto entre muchos de los líderes que tenían en las distintas organizaciones callejeras. Los líderes guiaban a los seguidores para sumarse y ser parte de lo que hacíamos. Al organizarlos e informarles hacia dónde íbamos, desarrollé una visión para la *Universal zulu Nation –paz, unión, amor y diversión*. (K. Donovan, 2016).

Bambaataa colaboraría con la pacificación de los barrios, proponiendo generar una unidad cultural que tuvo como principal eje las diferentes manifestaciones del hip hop; el resultado fue positivo y logró cambiar la imagen estandarizada de esta cultura con los adjetivos de opresión y violencia, convirtiéndose en una herramienta de autodeterminación, creatividad y espontaneidad que dejó de ser exclusiva del Bronx, logrando su expansión a muchos otros barrio en diversas latitudes.

La *Universal Zulu Nation* organizaba gente. Muchos dj, mc, compositores, b-boys y b-girls y el quinto elemento del saber. Unimos todo en un movimiento cultural. Y entonces le pusimos el rótulo de hip hop. (K. Donovan, documental, 29 de abril de 2016).

Cuando se hace referencia al hip hop no es posible imaginarlo sin las letras, el mensaje que los raperos lanzan por el micrófono. Luego de que la mezcla en la tornamesa fue complejizándose, los dj comenzaron a invitar al *Mc –master of ceremony-* quien tenía la función de hablar itinerantemente sobre la pista. La idea, en principio, fue animar al público, recitar frases o inclusive mandar saludos. El mismo Bambaataa considera que:

El rap siempre ha estado ahí. Si viajas a los años 30, tienes a Cab Calloway haciendo el *Hi De Ho* y el coro le respondía. Luego estaban los cuartetos de *gospel*. El estilo del *gospel* es similar son canciones dialogadas. Estaba el rap poético de Gil Scott-Heron, The Last Poets, The Watts Prophets, Sonia Sánchez, Wanda Robinson. Estaba el rap político de Malcom X. Hablas con la mamá de alguien que salía con Mohammed Ali. Es como algo que siempre ha sido de los negros, hablar fluidamente (K. Donovan, documental, 29 de abril de 2016).

Todos estos cambios van transformando al hip hop, a tal grado que durante la década de 1980, una artista pop como Blondie, lanzó el primer tema de rap grabado y comercializado por una mujer, este fue *Rapture*, y es interesante observar cómo su video incluye una estética que hace referencia a la cultura hip hop del momento, con *dj's* y *graffitis*. Aparece un joven afroamericano quien comienza a realizar algunos saltos mientras ella rapea. La popularidad de la cultura hip hop fue cada vez más avasalladora. Aun así, en propio suelo norteamericano y en la misma década también había exponentes como Public Enemy o X-Clan, quienes en su contenido lírico agregaban un claro contenido político, una crítica reflexiva de su entorno y, realizaban un llamado a la comunidad afroamericana para la organización en la defensa de su derechos, alentaban un sentimiento de nacionalismo negro, sugiriendo prácticas concretas de auto-organización que dieran soporte filosófico y político a la cuestión de la identidad y autodeterminación.

La emergencia de la cultura hip hop está acompañada de un trasfondo socioeconómico y contextual único; la convergencia de estas características posibilitó y, siguen haciendo posible que los jóvenes de cada generación y de cada localidad determinada, se conviertan en portadores de una creatividad espontánea que se rebela al orden establecido. Son las cuatro manifestaciones del hip hop: *dj's*, *mc's*, *break dancers*, o *b-boy/b-girl*, y el *graffiti*, los medios por los cuales se hace posible el cuestionamiento y la creación/construcción de identidades alternativas a través del arte.

El comienzo del siglo XXI ha mostrado el verdadero potencial del internet como herramienta social para la difusión informativa en todo el mundo, provocando que manifestaciones culturales

del hip hop, sean posibles en casi cualquier parte del mundo. Así, la importancia de una propuesta como la *transculturación* acuñado por Fernando Ortiz en “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” (1940). Basta con recordar que fue el propio Bronislaw Malinowski quien consideró este término vital para las investigaciones históricas y socioculturales pues la:

Transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un “toma y daca”, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y completa; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. (Ortiz 1978, 5)

Transculturación expresa las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura con otra, fenómeno en donde no sólo se trata de adquirir una cultura distinta, sino de un proceso que implica necesariamente la pérdida o desarraigo de la cultura precedente, y por consiguiente la creación de nuevos ordenamientos culturales. Transculturación es una de las primeras propuestas para la interpretación de los procesos culturales latinoamericanos, desde la cual Fernando Ortiz pretendía describir un proceso de intercambio cultural simbólico puntual que ocurría en su natal Cuba; el resto del siglo XX le continuaron autores como Antonio Cornejo Polar, Néstor García Canclini y Walter Mignolo quienes partiendo de esta noción determinaron sus estudios teóricos en torno al proceso de modernización y cambios socioculturales en Latinoamérica.

Transculturación del hip hop en Nuestra América

Este trabajo se interesa por conocer de primera mano la producción cultural hecha por lxs jóvenes en la ciudad de Bogotá. Principalmente de quienes han encontrado en las diferentes manifestaciones del hip hop, las herramientas pertinentes para construir su propia identidad y autodeterminación. En el Bronx esta cultura apoyó de manera significativa en la construcción de comunidad y organizaciones alternativas, que defendieron los derechos sociales, de una población históricamente invisibilizada como lo fueron afrodescendientes y migrantes latinos; en la *Atenas sudamericana*, me parece importante conocer el proceso por el cual se asimila la cultura hip hop, y encontrar en este proceso, las características fundamentales que agrega el hip hop para la construcción de nuevas identidades alternativas en Bogotá, tangibles en su producción y práctica cultural.

Posterior a las guerras de independencia un tema recurrente durante la configuración de las nuevas naciones latinoamericanas, siguió siendo el de la: Dependencia. Luego de doscientos años, vuelven a ser problematizados términos como el de *independencia y autonomía*. Durante la conmemoración de los bicentenarios de las independencias Carlos Monsiváis cuestionó: “¿Son concebibles en un mundo tan interrelacionado o tan globalizado a la buena y a la mala? Con los matices del caso algo notorio: sin la lucha por la independencia o por la autonomía (las autonomías) o la liberación, las sociedades se inmovilizan en las zonas de los rituales, la obediencia a los autoritarismos, la impunidad de las élites.” (Monsiváis 2012, 23)

Monsiváis con un panorama más amplio en relación a los resultados del pasado; consideró que luego de dos siglos en el continente americano han sucintado inmensas variables regionales, manteniendo el dilema constante entre lo tradicional y lo nuevo. Las permanentes oligarquías políticas, con la posibilidad de generar escenarios en el que prevalecen convicciones profundas que “se han propuesto a liquidar, aminorar, detener, las situaciones de oprobio, de saqueo monstruoso, de intolerancia religiosa, de costumbres de cerrojo y de silencio forzado, de atraso cultural patrocinado por la ignorancia y los prejuicios.” (Monsiváis 2012, 24)

Es el siglo XIX momento decisivo para la emergencia de las nuevas naciones latinoamericanas. No obstante, un punto de inflexión en el pensamiento latinoamericano se da comenzando el siglo XX con la figura de José Carlos Mariátegui, quien explica la imposibilidad de una cultura auténtica sin asimilación, refiriéndose a la realidad peruana y, por extensión, a Nuestra América, particularmente

en los países hispanoparlantes (incluyendo a Brasil) al tener una historia de dominación colonial similar donde:

Las ideas de la revolución francesa y de la constitución norteamericana encontraron un clima favorable en Sudamérica, a causa de que en Sudamérica existía ya aunque fuese embrionariamente, una burguesía que, a causa de sus necesidades e intereses económicos, podía y debía contagiarse del humor revolucionario de la burguesía europea. (Mariátegui 1928).

La irrupción de Mariátegui es ideal para cuestionar si realmente conocemos nuestra propia realidad; principalmente por ser esta la evidencia:

Que alimenta la mejor historia de las artes plásticas y la literatura continental. Nadie puede ignorar de qué contactos con la realidad nacen la narrativa de Juan Rulfo como la de Juan García Ponce, la de Miguel Ángel Asturias como la de Manuel Puig, la de Ricardo Güiraldes como la de Julio Cortázar” (Traba 2009, 148).

El concepto de *transculturación* venía conformándose en esencia, pero fue el cubano Fernando Ortiz quien lo utilizó por vez primera a mediados del siglo XX; explicó que en el contacto cultural entre dos o más grupos sociales distintos, surgía un proceso que se diferenciaba por no pretender una relación unilateral, ni unidireccional de una cultura dominante a otra dominada o subordinada; más bien, su propuesta fue la posibilidad permanente de:

Una interacción creativa entre las distintas entidades que se encuentran, y da como resultado procesos dinámicos de selección, interacción, transformación y creación entre ambas hasta llegar incluso a la generación de una nueva entidad que comprende creativamente elementos de las dos instancias previas al contacto. (Robert McKee 2009, 277).

Lo que pareció en un principio interpretar fenómenos de la cultura cubana, fue extendiéndose a lo largo y ancho del continente. La vigencia del concepto ha traspasado contextos históricos; se ha adecuado a la compleja interpretación del proceso de construcción cultural. En el “Diccionario de estudios culturales latinoamericanos” la ensayista mexicana Liliana Weinberg explica que actualmente es posible entender la transculturación como lo:

Extensivo y aplicable en general a distintos procesos de encuentro de culturas en condiciones asimétricas, y muy particularmente aquellos dotados por la instauración de una relación colonial. Los rasgos asociados con el proceso de transculturación son entonces,

entre otros, dinamismo, historicidad, complejidad, creatividad, situacionalidad, diversidad en las formas, niveles, épocas de interrelación siempre heterogénea, asimétrica y de un tipo tal que supone pérdidas y adquisiciones diferenciales a partir de los grupos culturales puestos en contacto, en una tensión que no permite nunca la abolición de la asimetría ni de la diferencia, la vez que supone siempre una dinámica creativa, re-significadora y refuncionalizadora.” (Weinberg 2013, 277)

Con esto podemos comenzar a rastrear que la transculturación de la cultura hip hop a Nuestra América vino principalmente desde Norteamérica, particularmente y con más fuerza los últimos años del siglo XX, apoyado de los principales medios de comunicación masiva del momento, como lo fueron la radio y la televisión. Cabe agregar, que la permanente migración de latinos a los Estados Unidos y su deportación a sus lugares de origen, trajo consigo el arraigo y/o acceso de otras dinámicas culturales, vestimentas, alimentos, gustos musicales, estilos de vida y modelos de consumo; actividades que sin duda hacen parte del proceso de construcción identitaria.

La transculturación del hip hop en Nuestra América data de un largo proceso, con características propias en cada país, siendo que el acceso y su asimilación, no ha sido un tránsito lineal/orgánico, como pareció suceder en Estados Unidos. En el periodo de los últimos veinte a treinta años, los modelos económicos de Latinoamérica han dado un vuelco a la implementación de políticas neoliberales, tenido como consecuencia la emergencia de importantes movilizaciones sociales, tanto en zonas rurales, como en zonas urbanas.

En Chile por ejemplo, tras el golpe de Estado, en 1973, se implementan políticas de orden neoliberal en América Latina, estas con una abierta tendencia de cambiar el capitalismo de Estado benefactor, a un capitalismo con tendencias al libre mercado y flexibilidad laboral. Durante dieciséis años de dictadura se implementó un programa propuesto por una generación de economistas chilenos denominados como: *los chicago boys*⁴, quienes concluyeron su formación en la Universidad de Chicago. Adoptaron la premisa de que sólo el predominio del mercado permitiría el verdadero desarrollo de un país con características como el chileno, el intervencionismo estatal quedo atrás.

⁴ En 1955, la Facultad de Economía de la Universidad Católica de Chile, suscribió un acuerdo con la Agencia Americana para el Desarrollo Internacional (USAID), para entablar un vínculo académico en el que se formaría un grupo de economistas con un pensamiento económico a contracorriente de las concepciones predominantes en Chile, entre ellos estuvieron: Sergio de Castro, Pablo Baraona, Álvaro Bardón, Emilio Sanfuentes, Rolf Luders, Sergio de la Cuadra, Manuel Cruzat, Ernesto Silva, Cristián Larroulet, Felipe Lamarca, Ernesto Fontaine, Miguel Kast y Joaquín Lavín.

En este mismo periodo continuaron los derrocamientos de la presidenta de Argentina, María Estela Martínez de Perón en marzo de 1976. Los Estados Unidos, apoyarían deliberadamente la dictadura de Hugo Banzer Suárez en Bolivia durante los años de 1971 a 1978, con un aparente periodo de prosperidad económica que, años más tarde, tuvo como consecuencia el endeudamiento internacional y devaluaciones. Lo anterior no sólo ocurrió en el Cono Sur, ni bajo regímenes dictatoriales; en países como México, Paraguay o Colombia, bajo gobiernos ensalzados por dinámicas democráticas también se han volcado a la implementación de políticas para el Modelo de Desarrollo Internacional. El final del siglo XX con la derrota socialista, dejó a merced nuestros países para ser azotados por la fuerte influencia cultural de los Estados Unidos.

Sin lugar a dudas la entrada de nuevos productos para el entretenimiento, acompañado de nuevas tecnologías para la comunicación como la televisión, reproductores musicales de *cassette*, *cds*, *mp3's*, telefonía móvil, hasta llegar a los dispositivos que se vinculan al internet, fueron y siguen siendo los medios por los cuales se ha tenido acceso a la cultura hip hop en Nuestra América. Es fácil comprender por qué las distintas manifestaciones de este movimiento cultural llegaron a nuestros países de manera peculiar en cada región del continente, distinto a como se gestó en el Bronx. Desde la década de 1980 ya existía una notable influencia comercial de los Estados Unidos, apoyados del cine, de empresas discográficas, y en nuestro caso, con la programación de contenido en televisoras y radio, se presentó en nuestros países una cultura hip hop deshilvanada de su esencia original.

En una de las principales cadenas de entretenimiento con influencia a nivel continental fue Televisa, agregaba a su barra de programación transmisiones como “Siempre en Domingo”, donde se presentó el comediante Memo Ríos quien oportunamente imitando a los raperos afroamericanos, realizó el popular *cover* en español del tema *Rapper's Delight*, de Sugarhill Gang, al que nombró como el “cotorreo”, de la misma manera que se hizo llamar el mc Aplausos. Un par de años más tarde apareció en escena Claudio Yarto, mejor conocido con su agrupación Caló, él ya contaba con un largo recorrido como dj, tocando frecuentemente en discotecas como Polymarchs o el Patrick Miller, logrando consolidarse hasta tener un espacio en W Radio, lanzó un par de temas que inmediatamente se hicieron populares como *El capitán* y *No puedo más*, dos temas con una clara estructura de *samples*⁵ de música hip hop, rapeando en castellano y logrando colarse en el

⁵ *Sampleo*. Es el término utilizado en la cultura hip hop para referirse a una muestra o porción de una grabación.

gusto internacional. Finalmente durante la década de 1990, aparecieron por primera vez la transmisión de programas y series norteamericanas, de la cual destacó sin duda alguna: “el Príncipe del Rap”, que durante sus primeras temporadas tenía como eje central la música y el graffiti de la cultura hip hop.

Las principales manifestaciones culturales del hip hop se desarrollaron en los rincones más marginados de una ciudad visiblemente próspera: la Nueva York de fin de siglo XX. El rap se convirtió en lirica rebelde, asumida por afroamericanos e inmigrantes latinos, que buscaban abrirse paso desde la pobreza, la violencia y el racismo; comenzaron un proceso de construcción identitaria bajo sus propios medios. En América Latina el panorama no era muy distinto, considerando que el hip hop llegó casi de forma innata a los barrios populares de nuestras principales urbes, posibilitado por la mass media y el vínculo familiar de migrantes, familiares o amigos, que volvían de los Estados Unidos con nuevos atuendos, tecnologías, productos y modos culturales. El rap se convirtió en una de las manifestaciones artísticas del hip hop, más utilizado por muchxs jóvenes latinoamericanxs para expresar su sentir, para contar sus realidades, su cotidianidad, para proponer y por supuesto para protestar. Es el proceso para la producción cultural del hip hop en Nuestra América; lo verdaderamente vital en este trabajo para comprender y conocer, los elementos que articulan las nuevas identidades alternativas de lxs jóvenes del siglo XXI.

Es en los Estados del norte de México –con su cercanía a los Estados Unidos– donde podemos rastrear las primeras grabaciones de rap latinoamericano. Algunas agrupaciones en sobresalir fueron aquellos que abordaron temas trascendentales, que describían las dinámicas cotidianas de muchos migrantes latinos que viajaban en búsqueda del sueño americano. El primer ejemplo es el álbum *Mucho Barato* de Control Machete lanzado en 1997⁶. En la escena local compartían tarima con raperos como Sindicato del Terror o Caballeros del Plan G; sin embargo, los regiomontanos lograron vincular su realidad con la de muchos latinos. Un tema como *Humanos Mexicanos*, describen la cotidiana situación de racismo y discriminación que viven no sólo mexicanos, también migrantes latinos que inclusive en la actualidad buscan residir en los Estados Unidos:

Frente a la mirada de mi gente y de mis hijos: si crees que es sencillo deshacerte de mí, no soy paciente y no respondo yo por mis reacciones... y si te pones agresivo en la frente un solo tiro y ¡paa!. Y si te pones muy al brinco, recuerda yo desciendo y tengo sangre de Pancho Villa, y a

⁶ Control Machete, *Mucho Barato* (1997), link para su consulta: <https://goo.gl/e1yGqy>

caballo o en la troca tengo mi puntería. ¡Ja, ja!, ¿qué vas a poner un muro? sabemos taladrar y seguro le damos duro, ¡Za, za!, ¡golpe! / ¡za, za! ¡torpe! No pienses que con eso tu me vas a detener, ni de broma, ni enserio, tu podrás tener los huevos que tenemos pa' madrearlos, y recuerda pinche güero, que tus leyes no me rigen, ni en tu casa, ni en la mía. ¡Pinche güero! voy a estar sentado como quiera en tu cocina, fumándome un cigarro y tomándome un tequila, viendo tu tele y comiendo tu comida. (Control Machete, *Humanos Mexicanos*, 1997)

Como ya vimos el inicio del hip hop norteamericano fue un proceso de configuración integral y asumida creativamente para construir su propia identidad; sin embargo, en Latinoamérica llegó permeado de un ideal comercial, la transculturación del hip hop en Nuestra América se tornó en un proceso de asimilación distinta. Quizás el break dance fue la primer manifestación artística del hip hop que logró asentarse en nuestros países, gracias a la influencia de películas como *Beat Street (1984)* y *Cool as ice (1991)*. Durante la transición al siglo XXI, surgen en nuestros países excelentes djs que comienzan a adoptar nuevas herramientas tecnológicas, el cargar con cajas de acetatos o cds, es una actividad que se va modificando por el uso de laptops y reproductores portátiles; la elección de las bases musicales, es también, otra característica particular del hip hop latinoamericano, este comienza por agregar pistas que hacen referencias culturales locales. En 1996, el dj *Toy Selecta* de Control Machete retomó fragmentos de canciones, de la popular agrupación Bronco, pertenecientes a su mismo Estado: Nuevo León. Casi contemporáneamente, en Chile, el dj *Raff* de la agrupación La Pozze Latina, pinchó bases de música *salsa* para las rimas de sus mcs; el tema *superfresco* es un buen ejemplo. El Sindicato Argentino del Hip Hop en 1997 lanzó su primer disco donde la base para el rap era música ejecutada en vivo, sin dj.

El comienzo de la nueva centuria marcó la tendencia capitalista de extenderse masivamente y en dimensiones planetarias con apoyo de herramientas como el internet. La libre información y las redes sociales, se han convertido en la actualidad la principal vitrina para la cultura hip hop de nuestros países. Tenemos la posibilidad de reproducirla mecánicamente, o comprenderla y reconstruirla creativamente.

En Latinoamérica es importante considerar la influencia de las movilizaciones indígenas y afrodescendientes en diferentes latitudes; todas cuentan con una gran diversidad en sus formas de existencia, con especificidades, posibilidades y alcances desde su articulación al interior de cada país. Tras la implementación de diferentes reformas políticas que han habilitado el Modelo de Desarrollo Internacional, también han aumentado las acciones político-culturales que exigen la

posibilidad de tener su propia autodeterminación identitaria, la búsqueda de equidad, la defensa de los derechos humanos, sin olvidarnos del medio ambiente y el derecho al territorio. Lo anterior ha generado, según el activista uruguayo Raúl Zibechi, una *lógica comunitaria* que permite asumir las cosmovisiones étnicas de las periferias urbanas, con el centro metropolitano: “las fiestas son de carácter comunitario y los nombres de las iglesias y de las fiestas son indígenas, aunque una parte sustancial de esa población no es india.” (Zibechi 2015, 68)

En la lirica del rap podemos escuchar la identidad que la cultura hip hop Latinoamericana va construyendo. En los años que comprenden este inicio del siglo, diferentes exponentes se han visto influenciados por sus propios contextos para politizar el movimiento. Si bien es en los barrios y en las periferias urbanas donde ciertamente podemos encontrar la realidad inmediata, una buena cantidad de rapers y djs han logrado posicionarse internacionalmente. A continuación, menciono algunos que, en su narrativa y accionar, hacen parte de una crítica social, al mismo tiempo asumen el hip hop como una filosofía de vida desde Nuestra América.

La chilena Anita Tijoux quien nació en Lille, Francia; es hija de padres chilenos que decidieron salir del país durante la dictadura que Augusto Pinochet (1973-1990). Al cumplir dieciséis años, regresó junto a su familia a la capital, Santiago de Chile, donde comenzó a participar activamente en la movida del hip hop chileno, siendo parte de la popular agrupación Makiza en 1997. Se destacó por el contenido político de sus letras, en las que cuestionó el modelo político que impera en su país, al mismo tiempo que comenzó a rapear en relación a temas tabú, como el exilio en Chile:

A veces quisiera tener alas como pájaro, volar por el tiempo donde estuvo Lautaro, y olvidar yo, por un tiempo, que la mitad de mi familia está muy lejos; hay días en que me quejo, hay días en que estoy bien piola, hay días en que me río hasta del Guatón Loyola; ¡Ay! Comadre lola, si usted supiera lo que es estar dividida, no saber cuál es su tierra. ¡Ana chola!, en la bola como ratón sin cola, mi mama me hablaba a mi del C.H.I, por allá bien lejos donde yo nací, donde yo crecí, y no juego a la gringa si eso tu creéis, nunca niegues donde tu provengas, tengas lo que tengas, vengas de donde vengas, vengas de Dinamarca o de Chile, si el mundo es una gran arca de Noé, y si yo he nacido fuera estoy orgullosa, y si tengo sangre indígena mejor, porque es hermosa, soy una trotamundos, sin fijo rumbo, me fundo, al lugar donde yo tumbo, así es mi mundo, soy del norte, del sur, del oeste, del este. (Makiza, La rosa de los vientos, 1997)

Otro rapero que logró una conexión social casi inmediata a nivel continental fue el mc Residente de la agrupación Calle 13, antes de lanzar su primer álbum, en 2005, usó los medios virtuales para dar a conocer su música; utilizando un medio recién inaugurado en febrero del mismo año, la plataforma de videos virtuales: *Youtube*. El mundo lanzó su mirada a Puerto Rico, luego de conocer el tema: *Querido FBI*, una protesta abierta en contra del gobierno de los Estados Unidos; inspirada del enojo de miles de puertorriqueños por el asesinato del líder político Filiberto Inocencio Ojeda Ríos, uno de los fundadores del Ejército Popular Boricua, llamados coloquialmente como los macheteros y reconocidos por su lucha emancipadora frente a las políticas dependentistas de Norteamérica. Filiberto fue cruelmente asesinado por el FBI dentro de la propia isla el 23 de septiembre de 2005:

Queridos compatriotas: abogados, maestros, alcaldes, y chotas, doctores, bichotes, bomberos, enfermeros, contables, traqueteros, piragüeros, to' el mundo entero, por mi madre que hoy me disfrazo de machetero, y esta noche voy a ahorcar a diez marineros, hoy tengo la mano aniquela' y a mano pela', les vo'a dar una pela, pa' que vean que el gas pela; nuestra bandera la han llena'o de meao, murió desangra'o, mi gente, que murió desangra'o, nunca arrodilla'o. Lo van a tener que enterrar para'o, con el machete al la'o, que se activen: la Perla, Lloren, Barbosa, Manuela, Caimito, Vista Hermosa, Covadonga, Camarones, Alturas, Torres Sabanas, Villa Esperanza, Sabana Abajo, Villa Fontana, Gladiolas, Villa Carolina, el pueblo de Trujillo, las parcelas, San John, Monte Hatillo, Canales, San José, Río Grande, Luquillo, Puerta de Tierra, Santurce, Monasillo, urbanizaciones, caseríos; el FBI se ha metido en un lío, están jodidos, se jodió la Casa Blanca, ahora voy a explotar con estilo, en el nombre de Filiberto Ojeda Ríos. -me tumbaron el pulmón derecho pero todavía respiro, me voy a los tiros, pero todavía respiro, a los federales con piedras les tiro, y si no hay piedras pues les tiro con güiro, con lo que sea, tumbaron al hombre, pero no a la idea. (Calle 13, Querido FBI, 2005)

Mientras tanto, en Brasil la movida cultural del hip hop también tiene importantes representantes; desde la década de 1980 comenzaron a destacar los Racionais MC's, ganando popularidad gracias a la innovación dentro de sus presentaciones callejeras. Su rap está caracterizado por un lenguaje de favela, con un abierto discurso que crítica el sistema político, llamándolo racista y opresor de la población marginal en las periferias. Originarios de las favelas de Sao Paulo, llevan más de treinta años alimentando la cultura hip hop de su país, han publicado discos completos, o simplemente temas independientes que habitualmente sólo podrían

escucharse en sus presentaciones en vivo; esta agrupación cuenta con una fuerte influencia continental, comenzó tocando en lugares poco habituales, sus eventos siguen siendo fiestas que incentivaban la cultura hip hop en sus diferentes manifestaciones. En 2017 luego de condenar al ex presidente Luiz Inácio Lula da Silva a prisión, comenzaron una nueva controversia al lanzar el sencillo: *Mil face de um homem leal*; un tema/documental, que retrata la vida del líder Carlos Marighella uno de los principales líderes guerrilleros en Brasil; es primordial mencionar que esta pista se construye a partir del rap de los mc, pero sobre todo, por entrevistas y testimonios del propio Marighella y varios actores políticos del país:

Esquina revelam a sina de um rebelde, óh meu que ousou lutar, honrou a raça honrou, a causa que adotou; aplauso é pra poucos, revolução no Brasil tem um nome, vejamos o homem, sei que esse era um homem também , a imagem eo gesto lutar por amor. (Racionais Mc, Mil face de um homem leal, 2017)

En la esquina se revela la señal de un rebelde, que se atrevió a luchar, que honró a su raza, que honró la causa que adoptó; el aplauso es para pocos, en Brasil tiene un nombre, una imagen también, y el gesto de luchar por amor. (la traducción es mía)

Una parte esencial que identifica la cultura hip hop en Latinoamérica, es la posibilidad para los artistas de compartir una reflexión en relación a las consecuencias inmediatas, y a largo plazo, que se tienen con el seguimiento de modelos político económicos ajenos a nuestra realidad socioculturales; en los últimos veinte años hemos visto un aumento descomunal de clases sociales; nuestros países viven una descarnada violencia, discriminación, desapariciones, asesinatos y persecución de líderes sociales. La transculturación del hip hop en Nuestra América se viene construyendo gracias a que sus participantes cuentan situaciones, sucesos, historias y pasajes cotidianos de manera creativa, espontánea y novedosa. En los últimos diez años, parece existir un acceso más habitual a las herramientas virtuales para compartir información en nuestras sociedades, logrando abrir el panorama para conocer el movimiento hip hop de otros contextos internacionales, que para la construcción de la cultura hip hop en América Latina son un elemento que, sin duda, debe tomarse en consideración.

En la capital mexicana comienza a ser muy fuerte la “movida” denominada como *rap conciencia-hip hop revolución*. Exponentes como Boca Floja en 2007 lanzaron potentes versos en los que narraba: *“Siempre en la mira la visión global, que va forjando a cada paso mi entorno local;*

son las historias de un poeta en el Distrito Federal, con odio a la derecha, y al zócalo millones, con la izquierda, tirando flechas, con arte, que es para sublevarte, con letras que ayudan al espíritu a educarse, felicidad que es producida por las cosas más sencillas". (Boca Floja, *Autónomo*, 2007) Paralelamente en la ciudad de Caracas, Venezuela, y también denominándolo como *rap conciencia –revolución de consciencias–*, Cancerberos tras diez años en la escena local, inició su carrera marcado por el asesinato de su medio hermano y las convulsiones políticas de violencia en su país, lanzó (en un periodo de 2008 y hasta su muerte en 2015), una buena cantidad de pistas con un fuerte mensaje de unidad latinoamericana. En sus rimas es habitual encontrarse con frases que cuestionan el orden político internacional:

Soy sólo un chamo⁷ con valor que quisiera un mundo mejor, soy alguien que se molesta cuando ve personas cuyas letras es un carro lujoso, en vez de una mejora; y es que, yo también quiero mi casa con piscina, pero más, quisiera no ver más niños en la esquina. Bájate en cualquier barrio y camina, tú crees ¿qué esa vida es justa?, en un país lleno de riquezas divinas, hay que crecer, cambiar nuestra mentalidad, pues la inseguridad en estos días, es la realidad, una moda, más que una necesidad, pues el subdesarrollo empieza en la mente de la sociedad. (Cancerberos, *Guía para la acción*, 2008).

Luego de la ola de gobiernos progresistas en América Latina, las convulsiones económicas internacionales de 2009 y la vuelta de la derecha en los últimos años en América Latina, se han logrado concluir reformas políticas que apoyan al pleno funcionamiento del Modelo de Desarrollo Internacional; los efectos, a simple vista, son negativos, incrementando la desigualdad social en los países “subdesarrollados”. Aún bajo la bandera “democrática” o de “izquierda” los gobiernos latinoamericanos de principio de siglo XXI parecen haber aumentando sus esfuerzos para seguir modificando políticas nacionales que permitan su participación en la competencia internacional. Adicionalmente los procesos de adelgazamiento estatal han privilegiado la inversión extranjera, principalmente en mega-proyectos de extracción y explotación de recursos –bienes– naturales. Cada vez son más las mineras extranjeras que desatan fuertes dinámicas de desplazamiento y despojo territorial; la consecuencia ha sido el aumento de protestas, sin importar si son de zonas rurales o urbanas, las resistencias van ganando legitimidad social frente a gobiernos que muestran su poco compromiso por el bienestar social de sus connacionales. La cultura del hip hop

⁷ *Chamo*, en países como Venezuela o Ecuador, la palabra chamo es habitualmente utilizado para referirse a las personas jóvenes.

Latinoamericano, indudablemente se ha ido nutriendo de las grandes manifestaciones, movilizaciones y luchas sociales; sin importar si son rurales, campesinas o urbanas, éstas han aumentado significativamente en este periodo.

Siguiendo con lo anterior, un buen ejemplo como los movimientos sociales también son fuente de inspiración para la cultura hip hop de Latinoamérica; fue lo acontecido durante el año de 2012, cuando se hizo popular la difícil situación de la líder indígena Máxima Acuña. Esta mujer oriunda de la zona de Tragadero Grande en Cajamarca, Perú, se vio obligada a enfrentar jurídicamente al proyecto minero de la Conga licitado por la empresa norteamericana *Newmont Mining Corporation*, y la nacional *Compañía de Minas Buenaventura*. Acuña de Chaupe y toda su familia recibió repetidas amenazas de muerte. Fue hostigada al grado de ser golpeada junto a su hija; en 2014, luego de que la propia policía nacional fuera la encargada de su desalojo, llevó su caso a las instancias internacionales logrando la absolución de la Sala de Apelaciones de Cajamarca. En 2016 fue premiada con el premio Goldman, uno de los galardones ambientales más importante a nivel mundial (Mundo 2016); este mismo reconocimiento se le otorgó en 2015 a la activista hondureña Berta Cáceres –asesinada el 3 de marzo de 2016– quien lideró la campaña en contra de la represa Agua Zarca. La lucha de este par de mujeres y demás líderes sociales, son elementos que inspiran y hacen parte de la cultura hip hop de Nuestra América:

Dejando una marca como Máxima Acuña, que resistió en Cajamarca; hoy me dejo de huevadas, activaré a mi barrio, cambiándome del vecindario por la de universitario, hoy me dejo de huevadas, mi labia es mucho más sabia, contra Martha, contra Ollanta y contra todos esos ¡vende patrias! Sistema apesta, como los ojos arrestan, su humor desatestan, para evitar la protesta, que contrarresta, escucha nuestra propuesta, auto-educación, reforma, acción honesta, se manifiesta; no estamos en una fiesta –niño–, se meten a las casas, hasta golpear a los niños, primo, hay dos clases de mierda en esta vida injusta hijo, la que defecas y la que derribas todos los días hijo. Se levanta el puño arriba, conciencia colectiva, comunidad activa, resistencia en los barrios, la lucha no está perdida, la independencia se avecina. No te dejes, no te alejes, no dejes que yo maneje, te ponen cosas bonitas para que ya no te quejes, mi Perú no se parece nada, a esos comerciales donde salen bien maquillados, en la fucking tele (Fundamento Under, Resistencia, 2015).

Rebeca Eunice Vargas Tamayac nacida en la capital de Guatemala, es en la actualidad una rapera que se autodenomina como: *anarquista/feminista*. En repetidas entrevistas ha comentado que

luego de concluir su grado en Sociología, trabajó con diferentes comunidades indígenas de su país, encargada de realizar ejercicios para la recuperación de la memoria histórica de las víctimas de guerra, conoció de primera mano el testimonio de muchos sucesos atroces, que tuvieron lugar durante la presidencia de facto del general Efraín Ríos Mont; así, esta rapera lanzó varios temas en los que buscaba darle voz a los desaparecidxs y asesinadxs en los años de 1982 y 1983. En su tema: *la Cumbia de la Memoria*, esta rapera narra:

Ríos de sangre los que lloró la tierra, después de tanta masacre en tiempo de la guerra, y no pienses que esto se quedó, sólo en los ochentas, tantos pueblos arrasados de una forma tan cruenta, tan violenta la manera de quitarle agua al pez, el ejército asesinó una y otra vez, como piensan desde el odio, hacen todo al revés, defendiendo intereses de los ricos; tal vez usted no se haya dado cuenta, pero él exterminó a pueblos mayas, con toda la intención de Genocidio, la sosia lo decía, hay que matar mayorías, que casual que en esas tierras hoy haya mineras (Rebeca Lane, *Cumbia de la Memoria*, 2016).

El hip hop se ha nutrido de la creatividad femenina desde sus inicios, Sonia Sánchez puede ser considerada una de las pioneras; afroamericana, escritora de libros infantiles, logró reconocimiento por la publicación de importantes ensayos para el *Black Arts Movement*; dentro del movimiento hip hop se hizo popular gracias a su forma poco habitual y teatral de leer sus poemas, de manera más elaborada y con el apoyo de su libreta inaugura el *spoken word* –palabra hablada-; vertiente del estilo libre del rap, que destaca por abrir la posibilidad de no usar exclusivamente rimas, también por contar historias basada en experiencias reales, más complejas, más largas, alimentadas de cuestionamientos y reflexión política. Uno de los primeros exponentes en ganar reconocimiento internacional realizando spoken word fue Gil Scott Heron en 1970 con el tema: *The revolution will not be televised*.

En Nuestra América las mujeres han colaborado demasiado para la construcción del movimiento hip hop. Existen representantes que agregan un alto contenido político y protestas, principalmente cuando en los últimos años los casos de feminicidios han ido en aumento. También existe la crítica a la dominación patriarcal de los Modelos Desarrollo Internacional; muchas hiphopers realizan actividades adicionales con la finalidad de compartir conocimientos, generan nuevas dinámicas de interacción social, tomando como eje principal la cultura hip hop. En Costa Rica, Natasha Campos lanzó su segundo álbum *Vía* (2017), ganando popularidad a nivel internacional; sin embargo, antes de ser rapera, ya participaba dentro de la movida del hip hop en

su país; desde temprana edad comenzó a ser partícipe de las competencias de break dance. En 2014 acompañada de otros bailarines decidió formar el colectivo *Union Break Dance*, con el que convocan anualmente a un concurso de break dance a nivel nacional. Nakury como es conocida en la movida del hip hop, se ha convertido en gestora cultural promoviendo pintas comunitarias y, en últimas fechas, junto a su colega Rebeca Lane, están realizando un mapeo audiovisual en Centroamérica para dar proyección a las mujeres de la escena local. El proyecto se puede encontrar en la red con el nombre de *Somos Guerreras*.

Como vemos, las cuatro manifestaciones del hip hop en nuestros países han llegado de diferente manera; la creación musical parece ser la más accesible por su fluidez y, quizás, por la virtualidad inmediata que hoy nos permite el internet. En cuanto a los artistas del graffiti, estos son personajes que, en la mayoría de los casos, esperan pasar desapercibidos, considerando que su arte sigue siendo una actividad ilícita; siendo su trabajo, sus pintas, los murales, estencil, stickers y su creatividad para intervenir el espacio público, lo que les da reconocimiento y respeto, las obras firmadas por su *tag* –firma.

El graffiti en la cultura hip hop comenzó siendo la manera de marcar territorio dentro de los barrios populares. Más tarde, comienzan los mensajes políticos con frases o imágenes, la mayor parte de las veces es acompañada de sátira, información o imágenes abstractas. Esta manifestación contempla ocupar un espacio público, afirmándose como una propuesta artística que protesta desde su propia esencia. Con esto se lanzan mensajes a la sociedad en general. El graffiti en América Latina al igual que la lírica rap, el dj y la improvisación de los b-boys o b-girls, se alimentan de su propio contexto sociocultural, muchas pintas terminan por estar relacionados con los sucesos ocurridos y actuales que afectan nuestras vidas de forma cotidiana. En diferentes ciudades de Colombia, me fue fácil encontrar graffitis que en su contenido mostraban un descontento generalizado por la violencia prolongada por más de cincuenta años de guerra. Algo similar sucede en países como Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia, Guatemala, Brasil, Uruguay o Perú donde el graffiti funciona como una herramienta de memoria histórica, que mantiene viva públicamente los atroces sucesos dictatoriales por los que atravesaron. De esta manifestación artística del hip hop entro se realiza una reflexión más profunda en el apartado: *Colectivo Atempo. Graffiti (Arte Urbano) transformando el espacio público*.

En suma, la cultura hip hop en Nuestra América tiene características particulares dependiendo de los contextos sociales, económicos, históricos, territoriales, y una buena diversidad de

situaciones que suceden en nuestros países. Sin embargo, algo que van teniendo en común, en los últimos veinte o treinta años, es la modificación de políticas internas con la misma finalidad: “transitar del subdesarrollo al desarrollo”. No así, las medidas que solicitan las distintas instancias internacionales para llevar a cabo este proceso de “modernización”, han tenido, contrario a lo esperado, una clara precarización en la calidad de vida digna de muchos ciudadanos en Latinoamérica. La cultura hip hop en sus distintas manifestaciones es un vehículo para conocer, observar, contar y proponer otras formas de organización, también es una propuesta para generar vínculos sociales que trasciendan nuestras propias realidades. La *transculturación* del hip hop en Nuestra América, es en sí, un proceso permanente, dinámico y espontáneo que tiene como resultado la producción cultural de juventudes alternativas, estas son distintas y construidas en espacios que no coinciden con tener una sola conciencia de identidad, por el contrario su autodeterminación de fundamente en la diversidad cultural.

Para conocer el caso particular del hip hop bogotano, es indispensable conocer el contexto socio histórico del cual son parte las juventudes de esta ciudad. Apoyado del trabajo de campo en Bogotá durante el segundo semestre del 2017; a continuación retomo algunos pasajes histórico-sociales que personalmente considero vitales, para comprender el proceso de construcción identitaria de las juventudes actuales, quienes con la música y el arte transforman su realidad en resistencia creativa para su constructo identitario.

Capítulo II

Entorno socio-económico en la emergencia del hip hop bogotano

Cada cuatro años nace otro corrupto.
La educación no sirve,
solo quieren el producto bruto.
Veinte de julio ¿independencia?
no me cuadra aquí,
si aún tenemos una tal España en Medellín.
T.L.C: Tiro en La Culata,
el progreso no sirvió pa' eso,
la pobreza sí, sigue intacta
Alcolirycoz

Contexto

El concepto *desarrollo* actualmente nos parece común, está normalizado y considerado por buena parte de nuestra sociedad latinoamericana como algo positivo, inclusive primordial para la vida.

El concepto moderno se ha transformado a lo largo de los últimos siglos; siendo en la segunda mitad del siglo XX que realmente comenzó a tener una repercusión en la vida de cada una de las personas que habitamos este planeta. Para conocer las causas y origen tanto de la noción de desarrollo como la del *subdesarrollo*, me parece pertinente comenzar por explicar el primero, no de manera última, sino como un enunciado que a lo largo de este capítulo se irá nutriendo. Retomo al francés Francois Perroux quien desde la década de 1970 explicó el Desarrollo como:

La combinación de los cambios mentales y sociales de una población que la hacen apta para hacer crecer, acumulativa y duraderamente, su producto real global (Perroux 1970, 168)

Debemos considerar que para llevar a cabo estos “cambios mentales y sociales” es preciso contemplarlo como un proceso de larga duración (Braudel).

El caso particular de Colombia durante el siglo XIX fue sin duda un largo suplicio de organizaciones y re-organizaciones político-territoriales. Marcada por la dirección de elite criolla con una herencia colonialista que intentó romper apoyándose en el liberalismo. Sin embargo, el conservadurismo se mantuvo gracias a los ideales que desde la época colonial –como la religión–

lograron mantenerse en una parte importante de la sociedad. Ambas posturas políticas invariablemente influenciaron la construcción de la identidad/cultura nacional.

Bajo el ideal de buscar una sociedad democrática e igualitaria los países recién independizados buscaron emular el modelo del liberalismo propuesto por Inglaterra y Francia, enfocado al libre mercado y al trabajo asalariado que pronto se comenzó a idealizar como contrario a lo ya vivido durante la época colonial, donde la sociedad monárquica, la opresión, la esclavitud – entre otras características más– se convirtieron en sinónimo de atraso. Esto fue aprovechado por los primeros gobiernos en la segunda mitad del siglo XIX quienes resaltaban en su discurso – conservador o liberal– ciertos pasajes “*históricos*” coloniales y precolombinos “al servicio de los proyectos ideológicos que a través del ejercicio del poder intentaban construir una identidad nacional, un Estado-nacional” (Forero 2016, 93).

Colombia tendrá un despunte económico para la década de 1920 permitiendo la emergencia de nuevas clases sociales, espacios urbanos, comunicaciones y otros factores más; esto permite una mayor participación política ciudadana que exige mejoras educativas y de salud, se logra un rompimiento con la hegemonía conservadora y se da la oportunidad para un periodo liberal que se encargó de impulsar el desarrollo industrial y urbano del país. En Bogotá surgen barrios emblemáticos en la actualidad como lo son Teusaquillo, Chapinero o Palermo; estos están ubicados muy cerca del centro histórico de la ciudad.

El final de la primera parte del siglo XX viene con la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, que propicia la re-organización en las estructuras económicas a nivel mundial. La nueva hegemonía imperialista surge en los Estados Unidos a quienes podemos considerar los ganadores de esta justa bélica gracias a que tuvo lugar fuera de sus fronteras; así comienzan a promover proyectos de reconstrucción y desarrollo internacional como el *Plan Marshall* el 5 de junio de 1947 o bien, la creación de organizaciones internacionales que apoyaran sus propuestas políticas y económicas como la Organización de las Naciones Unidas, el Fondo Monetario Internacional o el Banco Mundial.

En este mismo periodo en Colombia dentro del Partido Liberal existen pugnas para saber quién sería el siguiente candidato a la presidencia representando al partido. El conflicto era entre Gabriel Turbay y Jorge Eliécer Gaitán; sin embargo el 9 de abril de 1948 el segundo fue asesinado en Bogotá en la actual carrera séptima con calle trece, mientras salía de su despacho. La consecuencia

inmediata fue el levantamiento social que destruyó una buena parte del centro histórico. Este suceso es mejor conocido como el “Bogotazo”.

El Partido Liberal en medio de una severa crisis es vencido por el conservador Laureano Gómez, las tensiones entre los dos partidos fueron en aumento al grado de llegar a situaciones de violencia demasiado excesiva, dando paso al surgimiento de guerrillas campesinas en distintas regiones del país, que no se consideraban representadas en el centro político. Una vez que la violencia exacerbada se generalizó en el país, ni conservadores, ni liberales volvieron a considerar como tema fundamental –ni para prevenir más violencia– una reforma agraria, ni la aplicación de un verdadero Estado de bienestar social.

Desarrollo y subdesarrollo en Colombia en la segunda mitad del siglo XX

*Edificios cancerosos se apilaron numerosos
en bloques de cementos altos y furiosos
taparon la luz de nombres poderosos
y nunca más se vio aquel sol que era luminoso
lo llamaron desarrollo, crecimiento
del barrio sólo quedaron los cimientos
dejaron desechos, dejaron gente sin techo
el único hecho es que no tenemos ningún derecho
Anita Tijoux*

El periodo de posguerra fue vital para que la concepción del Desarrollo se convirtiera no sólo en la única alternativa económica para la modernización del mundo; también a través de éste, se buscó – por diferentes y diversos medios– imponer los que deberán ser los rasgos característicos de las “sociedades avanzadas de la época: altos niveles de industrialización y de urbanización, tecnificación de la agricultura, rápido crecimiento de la reproducción material y los niveles de vida, y adopción generalizada de la educación, y los valores culturales modernos” (Escobar 2007, 20).

El Desarrollo se convirtió en la aspiración de muchos gobiernos durante la segunda mitad del siglo XX; inclusive, en ocasiones, no era necesariamente estar de acuerdo con los ideales socioculturales propuestos por los Estados Unidos; lo primordial era el crecimiento económico y la modernización:

Así el desarrollo connota por lo menos una cosa: escapar de una condición indigna llamada subdesarrollo... El subdesarrollo comenzó, por lo tanto, el 20 de enero de 1949. Ese día dos mil millones de personas se volvieron subdesarrolladas. En realidad desde entonces dejaron de ser lo que eran, en toda su diversidad, y se convirtieron en un espejo invertido de la realidad de otros: un espejo que los desprecia y los envía al final de la cola, un espejo que reduce la definición de su identidad, la de una mayoría heterogénea y diversa, a los términos de una minoría pequeña y homogeneizante. (Esteva 1996, 54)

El no estar dentro de los países con la tecnología y desarrollo económico propuesto por los Estados Unidos convertía automáticamente al resto de los países en subdesarrollados, es decir, no atrasados, no inferiores (como en el periodo colonialista) sino más bien, países en periodo de transición que necesitan el apoyo permanente de los países desarrollados, de la misma manera que

la imitación de su estructura social y por ende cultural. Gérard de Bernisen considera que en las décadas de 1950 y 1960 no existía realmente una experiencia relacionada con este nuevo modelo, el intervencionismo de los Estados Unidos impuso posturas políticas donde la libertad de mercado debería estar regulada por el Estado dependiendo del contexto de cada país.

América Latina comenzó a ser marcada por violentos sucesos que tuvieron como consecuencia golpes de Estado y gobiernos dedicados a la realización de una guerra sucia o de baja intensidad (en el mundo, la Guerra Fría es el primer ejemplo); así, quedaba claro el importante papel que el Estado debería tener para la re-estructuración política del nuevo modelo económico, pero una vez que se implementara el libre mercado este lograría un equilibrio que no necesitaría más regulación del mismo Estado.

En la época –denominada por historiadores colombianos– de la violencia, entre los años 1946 – 1958 marca el inicio de la guerra de guerrillas, ahora con casi setenta años, siendo sin lugar a dudas un largo periodo de despojo y la expulsión con cerca de dos millones de colombianos, quienes tuvieron que dar paso a las necesidades de tierra para el nuevo modelo agroindustrial (Cueva 2009) siendo objeto de persecuciones, odios y violencias de los grupos armados “legales” e ilegales que actuaban en nombre de los partidos conservador y liberal en la época. (Bello 2003, 25)

La economía colombiana pareció estabilizarse dando seguimiento a las nuevas políticas desarrollistas de los Estados Unidos; sin embargo éstas también contemplaban combatir el comunismo y todo aquello que cuestionara el nuevo modelo estructural. El mandato dictatorial del General Rojas logró algún tipo de legitimación, principalmente por el apoyo económico recibido desde fuera, y que en ese periodo los partidos tradicionales – Liberal y Conservador– eran los principales alentadores de la violencia entre la sociedad civil, generando que la dictadura se convirtiera en una pantalla de estabilidad social. Más tarde sería enfrentada por la alianza de los mismos partidos, la iglesia y sectores obreros a los que Rojas Pinilla consideró en su momento como la “vieja oligarquía resentida”.

Durante este periodo en Bogotá surgen los primeros estudios de televisión, una ampliación en el transporte, transformando el proyecto de urbanización pues con la inauguración del aeropuerto El Dorado (Forero 2016, 145) el crecimiento de la metrópoli se direccionó al occidente junto a la creación de la avenida veintiséis.



Graffiti sobre avenida veintiséis del cómico-político Jaime Garzón quien fue asesinado el 13 de agosto de 1999 luego de ser amenazado constantemente por su abierta crítica a la permanente violencia de su país. Fotografía de Víctor López. Agosto de 2013.

Ya para la década de 1960, se forma el Frente Nacional, una coalición de las dos principales fuerzas políticas del país –Partido Conservador y Liberal- con la finalidad de evitar la prolongación en el mandato del General Rojas. Este Frente bipartidista tomó una posición a favor de las políticas anticomunistas propuestas por los Estados Unidos. Muestra de ello fue la radicalización al momento de combatir los movimientos insurgentes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) o el Movimiento 19 de abril (M-19) y más de diez grupos insurgentes de la época.

En las décadas de 1970 y 1980, se da un intenso periodo en los procesos de despojo y expulsión poblacional, caracterizada por una nueva agudización de la violencia que en ocasiones no es más que la manifestación o continuidad de viejos conflictos y problemas no resueltos. El desplazamiento forzado⁸, en este periodo es “la manifestación más clara de la permanencia

⁸ “El <<Desplazado>> sólo existe como tal para el Estado colombiano desde 1995, antes se le invisibilizaba con la política para migraciones por razones económicas del gobierno Virgilio Barco Vargas (1986-1990) o se le asimilaba como damnificados por desastres naturales en el gobierno de Cesar Gaviria Trujillo (1990-1994).

En el año 1997 se expide la ley 387 donde se establece que: Es desplazado toda persona que se ha visto forzada a migrar dentro del territorio nacional, abandonando su localidad de residencia o actividades económicas habituales, porque su vida, su integridad física, su seguridad o libertad personales han sido vulneradas o se encuentran directamente amenazadas, con ocasión de cualquiera de las siguientes situaciones: Conflicto armado interno, disturbios y tensiones interiores, violencia generalizada, violaciones masivas de los Derechos Humanos, infracciones al Derecho Internacional Humanitario u otras circunstancias emanadas de las situaciones anteriores que puedan alterar o alteren drásticamente el orden público.” (Bello 2003, 2)

histórica y la consolidación de un modelo de desarrollo excluyente caracterizado, además, por relaciones clientelares, corruptas, de patronaje y de fuerza. Relaciones que configuran el telón de fondo del conflicto armado interno.” (Bello 2003)

El ideal de desarrollo logró formar una estructura que generó una dependencia permanente de los países subdesarrollados que aún aplicando y modificando sus políticas nacionales, no veían ningún Desarrollo real, ni el mejoramiento en la calidad de vida de sus habitantes; éstos continuaron distribuyendo materias primas a los países desarrollados que por el contrario no dotaron de la tecnología adecuada que les permitiera una verdadera equidad competitiva; adicionalmente, los créditos o préstamos fueron cambiando de las tasas fijas proporcionadas por el Estado de Bienestar –gestado unas décadas antes–, a nuevos préstamos de tasa variable realizados principalmente con la banca privada, la consecuencia fue “el fin del sueño cuando las tasas de interés aumentan de forma vertiginosa, los precios de los productos de exportación de estos países caen aceleradamente y los capitales dejan de fluir” (Arrizabalo 1995, 63)

En los últimos veinte años del siglo XX termina por estructurarse el modelo de desarrollo en América Latina, principalmente –como lo explica Arrizabalo– porque la “ayuda” de los organismos internacionales siguen el modelo propuesto por los Estados Unidos, las condicionantes de estas “políticas impuestas por el FMI se inspiran en los presupuestos teóricos de la escuela neoliberal (...) fundamento principal de la política económica radica en la consideración de que toda intervención estatal altera el libre juego de las fuerzas de mercado, único método para alcanzar el equilibrio y la eficiencia.” (Arrizabalo 1995, 65)

En Colombia el presidente César Gaviria (1990-1994) promulgó la Constitución de 1991. En esta aparecen el tipo de reformas “estructurales” implementadas en los distintos países de América Latina que han tenido efectos catastróficos. Devaluaciones monetarias, privatización de servicios públicos y el aumento de la deuda externa; en este país los cambios se han realizado gradualmente tomando en consideración su escenario particular, donde el surgimiento y fortalecimiento de los grupos armados insurgentes, aunado al aumento de organizaciones criminales dedicadas al narcotráfico, resaltan –durante toda la segunda mitad del siglo XX– la necesidad de tener un Estado fortalecido y con una intervención constante. En la nueva organización mundial globalizada, las políticas económicas proteccionistas, la regulación cambiaria, las limitaciones para la inversión privada extranjera y la permanente intervención del gobierno dejan a los países con pocas posibilidades de competir en el nuevo entorno de economía internacional.

En la década de 1990 se enfunda una guerra sucia desde los medios de comunicación que proporcionan información sugerida desde el gobierno, se buscó estigmatizar los movimientos insurgentes; paralelamente aumentaron los cultivos ilícitos que alimentaron de forma importante los ingresos de grupos insurgentes paramilitares que surgieron con la principal finalidad de enfrentarse a las guerrillas de tendencia izquierdista. Es destacable que por su capacidad bélica, estas ampliaron y extendieron de manera significativa la violencia en el país. En este sentido, el control del cultivo ilegal y el comercio se convirtieron en objeto de disputa que generaron sangrientos enfrentamientos ocasionando nuevamente el cambio de vocación y el desplazamiento de millones de colombianxs antes de concluir el siglo XX.

Aun cuando la población desplazada es muy heterogénea y cada vez más tiende a diversificarse; es posible observar que los desplazados son en su mayoría campesinos pobres y pertenecientes a las comunidades étnicas negras o indígenas. Es decir, personas que históricamente han sido excluidas de los beneficios del modelo de acumulación, fuera de la participación política y culturalmente invisibilizados. Las víctimas del conflicto armado, son en muchos casos comunidades ignoradas por el Estado y la sociedad, que han logrado vivir con recursos propios, medios y estrategias diferentes a las establecidas.

De esta manera, el desplazamiento forzado se suma a la gran cadena de vulneraciones a grupos sociales que han sido puestos al margen de los beneficios de la economía y del desarrollo (Rist 2002). Sus territorios ancestrales atraen hoy las miradas rapaces de los intereses multinacionales y nacionales, que únicamente ven en sus tierras riquezas naturales.

Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) y Juan Manuel Santos (2010-2018). La continuidad del mandato neoliberal en la Colombia del siglo XXI

*Ay muéstrame tu alma y dime que tú tienes
Quiero ver tus ganas, quiero ver que tú puedes
Si, sal de esa basura, mira no te quejes
Deja la mentira como Uribe Vélez
Bomba Estéreo*

Al comienzo de esta nueva centuria y al margen del contexto de globalización de fin de siglo XX, es notable que en América Latina, cualquiera que haya sido el modelo gubernamental, hoy se encuentra en una severa crisis de legitimidad democrática –principalmente– por el incremento de la pobreza material. Esta situación está provocando que sean cada vez más los movimientos sociales inconformes que tratan de exigirle a los Estados una verdadera justicia social; el no conseguirlo en temas de seguridad, trabajo, educación, salud, ¡una vida digna!, evidencia la debilidad de los sistemas políticos actuales que terminan por convertirse en meras democracias discursivas.

Este apartado tiene fundamento a partir de mi experiencia personal, la primera vez que residí en Bogotá en 2013, coincidí con el Paro Nacional Agrario (PNA) que sumo una importante cantidad de ciudadanos a la movilización social, que principalmente se manifestaban en contra de la puesta en marcha del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos de Norteamérica; un acuerdo que violenta la soberanía nacional en el uso de recursos naturales, bienes materiales y con una fuerte tendencia a la dominación cultural.

Bajo las amenazas que se ciernen en la actualidad los Estados tienen el reto de buscar soluciones; sobre todo en un contexto de crisis democrática a nivel mundial; hoy, nos ubicamos en un estado de guerra global: conflictos de políticas internacionales y economías de mercado. Se privilegian políticas de lucha anti-terrorista, con posiciones unilateralistas que siguen el criterio de los Estados Unidos. (Saxe-Fernández 2006)

El gobierno colombiano ha buscado su apertura internacional desde el mandato de Cesar Gaviria quien apoyado de su secretario de Hacienda, Rudolf Hommes, hicieron todo lo posible por privatizar el Banco de Colombia y aumentar la importación agrícola. En la actualidad el mercado internacional a través del Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial y los Tratados de Libre Comercio le exigen más al Estado colombiano que la propia democracia nacional.

Durante el gobierno de Cesar Gaviria estaba naciendo mi segunda hija; en esa época en Bogotá empieza el boom de las escuelas privadas, la atracción fue una educación de primer mundo. Se hablaba mucho de seguir el modelo económico y de seguridad –sobre-todo– de seguridad de Estados Unidos y ¡claaaaro! en este país tan violento, todos los días muertos, coches bomba, de todo pasaba (W. Castellanos, conversación con el autor, 17 de septiembre de 2017).

Álvaro Uribe Vélez asumió la presidencia en agosto de 2002, luego de capitalizar una serie de acontecimientos a principio de ese mismo año; principalmente, el fracaso de los diálogos de paz entre las FARC y el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002), después de cuatro años de un proceso errante, en medio de la confrontación armada con acciones violentas entre el ejército nacional y la guerrilla, estas cobraron mayor visibilidad mediática que los avances en la mesa de negociación. El apoyo mediático fue fundamental para generalizar en la opinión pública que la guerrilla era el principal enemigo de la sociedad colombiana; el ataque a las torres gemelas en septiembre de 2001 aumentó el discurso antiterrorista global, ocasionando “la inclusión de las FARC en la lista de organizaciones terroristas como Al Qaeda que terminó por liquidar sus posibilidades de reconocimiento como interlocutor político válido.” (Rodríguez 2014, 85)

Durante el primer gobierno de Uribe se implementó la política de Seguridad Democrática, hecha y asesorada con la cooperación estadounidense. Dicha política planteaba una gran ofensiva militar y sistemática contra todos los grupos guerrilleros; al mismo tiempo, la sociedad civil tendría que contribuir en las actividades exclusivas de órganos de seguridad:

Esta política a su vez, permitió la real formulación de una política integral de seguridad coadyuvada con la participación ciudadana y el desarrollo humano como elementos de la seguridad humana, que en contrario fue limitada y dirigida a la contención de la unipolar política militarista de confrontación con las FARC-EP, considerada como el único enemigo público de la sociedad colombiana. (Victoria 2014, 11)

Siguiendo las recomendaciones de acción del Plan Colombia, un procedimiento que “tras su fachada de asistencia internacional para el desarrollo con un fuerte componente social, se develó como una estrategia intervencionista que so pretexto de la erradicación progresiva de cultivos ilícitos, lo que buscaba era obtener un nivel de posicionamiento de EEUU en la región que le garantizara un mayor control en el eje continental y de contera el afianzamiento de las reformas

económicas que persigue el orbe neoliberal” (Maldonado 2013, 14) . El hoy ex presidente Uribe se mostró benévolo con la creación de fuerzas paraestatales “desde su gestión como gobernador de Antioquia en 1994 (...) así, entre 1996 y 2002 se produjo una expansión y unificación de los grupos paramilitares bajo la estructura de Autodefensas Unidas de Colombia (AUC)” (Victoria 2014, 86); estas organizaciones lograron traducir su enorme capacidad para capturar rentas públicas y privadas; también se han inmiscuido en órganos de seguridad, instituciones estatales, partidos políticos y demás dependencias sociales e internacionales. Hasta el día de hoy, y por su gran influencia en la política nacional, es complicado indagar todas las acciones que fueron realizadas fuera del marco legal. No es secreto que el ex - mandatario apoyó a estas fuerzas paramilitares para la ejecución extrajudicial y la acción mancomunada con el Ejército Nacional buscando mejorar sus indicadores.

Cabe recordar que su sucesor el ex – presidente Juan Manuel Santos fue ministro de Defensa al tiempo en el que se dan a conocer públicamente las acciones denominadas como los *falsos positivos*. Es en el año de 2008 cuando se conoce el caso de 11 jóvenes de Soacha,⁹ Cundinamarca, que fueron reclutados, asesinados y presentados falsamente como integrantes de grupos insurgentes; ello dio pie a una mayor investigación que “involucraba a miembros del Ejército en el asesinato de más de 950 civiles inocentes que hicieron pasar como guerrilleros muertos en combate” (Rodríguez 2014).

Los falsos positivos consisten “en asesinar a una persona inocente de ciudades en las zonas marginadas y/o excluidos, atraídos con una oferta de empleo legal o ilegal, reclutados y a las pocas horas llevados a otras regiones del país para matarlos, vestirlos como combatientes y así presentarlos como baja en combate.”(Entrevista a Iván Cepeda Castro, Vocero del Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado, Documental Falsos Positivos, 2009.) Las víctimas de este miserable crimen fueron jóvenes de sectores populares urbanos de diversas ciudades del país y campesinx habitantes en las “zonas de conflicto”; llama la atención el calificativo utilizado para referirse a lxs jóvenes asesinadx como “marginales” o “excluidos”, pues indicaría que las víctimas fueron elegidos discriminatoriamente por sus rasgos de identidad que los definía públicamente como “enemigos”,

⁹ Soacha es un municipio del departamento de Cundinamarca, el segundo más poblado de los veintidós municipios que conforman la capital. Los barrios de este municipio se han caracterizado por su marginada ubicación al sur de la ciudad, donde confluye una buena cantidad de colombianos desplazados desde diferentes latitudes del país.

justificando su accionar delictivo frente a cierto tipo de personas por su condición social, cultural o características física.

Esta práctica no es reciente y mucho menos ha dejado de suceder. Existen en la actualidad grupos de “limpieza social” reconocidos abiertamente y que realizan estas actividades en buena parte del territorio colombiano; se trata de una violencia que parece pasar desapercibida.

El periodo uribista tuvo una total subordinación a la estrategia de seguridad del gobierno de George W. Bush. Fiel a los intereses norteamericanos. Uribe no solo peleó con Venezuela¹⁰ y Ecuador¹¹, se sumó al discurso agresivo e intolerante de los países con gobiernos progresistas – como Bolivia o Brasil-, excluyendo a Colombia del amplio contexto sudamericano, y buscando refugio en países como México, Estados Unidos, Chile o Perú quienes desde sus gobiernos estaban – y continúan– estructurando políticas encaminadas al Desarrollo internacionalista. En este sentido fueron ocho años de un gobierno que desplegó una campaña de estigmatización en todos los sectores críticos del país y foráneos, sin importar si provenían de la política, la intelectualidad, artistas, el periodismo independiente y principalmente en jóvenes de la sociedad civil.

El proyecto de Seguridad Democrática buscó incorporar más miembros en el ejército colombiano generando una aparente seguridad. Se priorizó el tránsito en carreteras del país por las cuales no se podía circular sin ser víctima de retenes de las guerrillas o grupos delincuenciales dedicados a la extorsión y el secuestro; se generó una mayor confianza en el transporte de mercancías e insumos, logrando un importante apoyo del sector comercial, industrial y de turismo, generando mayores ingresos económicos.

Es común afirmar que el desplazamiento forzado es el resultado del conflicto armado interno; mismo que no podemos pensar que puede existir únicamente con la presencia de dos actores; en el periodo de transición entre el gobierno de Pastrana y Uribe comenzaron a emerger

¹⁰ En la ciudad de Caracas, Venezuela el 13 de diciembre de 2004 fue secuestrado Rodrigo Granda (conocido como el canciller de las FARC) por agentes colombianos, este fue trasladado hasta la frontera donde fue puesto en detención y enjuiciado. Este acontecimiento disgustó al Presidente Hugo Chávez poniendo en peligro durante varios años las relaciones diplomáticas de estos dos países. Véase: Secuestro de Rodrigo Granda: Crisis de las relaciones Venezuela-Colombia, consultado el 25 de abril de 2018 en <https://goo.gl/3uxkdH>

¹¹ La Operación Fenix realizada en el 1° de marzo de 2008, fue un bombardeo sobre territorio ecuatoriano (Santa Rosa de Yanamaru), el cual terminó con la muerte del Secretario de las FARC, Raúl Reyes, sin embargo también murieron un ciudadano ecuatoriano y 4 estudiantes mexicanos. Véase: Así fue la Operación Fénix, consultado el 25 de abril de 2018 en <https://goo.gl/aYMnno>

nuevas organizaciones paramilitares anti-subversivas, “cifras oficiales indican como responsables del desplazamiento a los paramilitares (45.67%), guerrillas (12.32%), Fuerzas Armadas del Estado (1.20%), y el 19 % restante a causa de dos o más actores armados” (Peña 2000, 33). Es necesario agregar que detrás de los grupos paramilitares con sus diversas expresiones de ejércitos privados y sus discursos justicieros, se esconden y defienden intereses de grandes ganaderos, narcotraficantes, capitalistas nacionales y transnacionales.

Los desplazamientos forzados ocurren generalmente hacia las cabeceras municipales, de tal suerte que pequeños municipios en Colombia registran crecimientos inusitados de población, no así, el conflicto en la medida en que crece el interés de la tierra obliga a que el éxodo continúe hasta las grandes ciudades, donde se piensa que las oportunidades de trabajo son mayores (de la misma manera que el anonimato). En consecuencia en la ciudad de Bogotá se observa un proceso de continua llegada de población desplazada, ocasionando que las cifras del desempleo, la mendicidad y la marginalización sean cada vez más altas. Aún así, la demanda de servicios, el surgimiento de nuevas empresas dedicadas principalmente a la comunicación han logrado hacer de la Capital la principal metrópoli del país, el crecimiento demográfico está obligando a la ampliación territorial que actualmente permite a esta ciudad contar con veinte alcaldías.¹²

En la década de 1990, es cuando se adoptan las medidas de apertura económica, globalización del comercio, internacionalización del capital productivo y demás políticas que sugería el consenso de Washington. Sin embargo es en el periodo del 2002 al 2010 cuando pareció regresar la confianza inversionista pues “al menos 60 de las empresas nacionales más grandes pasaron a manos foráneas” (Triana 2011, 25). La inversión extranjera con “Uribe aumentó en 164% durante su primer mandato, concentrada en los sectores de minería e hidrocarburos.” (Rodríguez 2014). Además de las consecuencias ambientales que traen consigo los modelos de crecimiento basados en la extracción de recursos naturales, la apertura económica se conjuga con los efectos económicos y sociales como el trabajo mal remunerado, la concentración y extranjerización de la riqueza.

La intervención de Estados Unidos en este periodo fue tal que en mayo de 2009 “el general Freddy Padilla de León, ministro de Defensa encargado, anunció la lista completa de las bases

¹² Antonio Nariño, Barrios Unidos, Bosa, Chapinero, Ciudad Bolívar, Engativá, Fontibón, Kennedy, La Candelaria, Los Mártires, Puente Aranda, Rafael Uribe Uribe, San Cristóbal, Santa Fe, Suba. Sumapaz, Teusaquillo, Tunjuelito, Usaquén y Usme.

militares que podrán utilizar uniformados norteamericanos” (Semana, Estados Unidos utilizará en total siete bases militares en Colombia 2009), el control territorial¹³ por parte del Estado se convirtió en el propósito fundamental buscando generar un clima de seguridad para que la inversión extranjera llegara al país y, en efecto, la entrada de capital aumentó significativamente, hubo un importante desarrollo empresarial, aumento de capital físico y humano, la entrada de nueva tecnología y el mejoramiento de algunos programas sectoriales.

Se cabalgó sobre los lomos de la seguridad para implementar un modelo económico excluyente atravesado por la corrupción administrativa que hoy un gran sector del país desconoce en sus orígenes, y causas. (Victoria 2014, 34)

El periodo de Álvaro Uribe se caracterizó por un excesivo control de poder político, lo que hizo posible modificar la Constitución para prolongar su periodo, apoyado de la estabilización económica y la aparente seguridad social dada prácticamente con la militarización del país. En su libro *¿Guerra o Paz? Uribismo vs Santismo*, Freddy Castro tajantemente considera que:

El presidente Álvaro Uribe resolvió apostarle a su sueño mesiánico para perpetuar en su sentir, las únicas políticas de salvación para Colombia mediante la implantación del orden y seguridad militar y adicionalmente enriquecer a los más ricos del país, implantando un modelo político neoconservador que hoy sigue sin mayores modificaciones en el cuatrienio del Presidente Juan Manuel Santos. (Victoria 2014, 44)

El periodo del presidente Santos –que concluyó en agosto de 2018–, continuó con la implementación de políticas neoliberales bajo un programa de desarrollo que intensificaba y re-direccionaba las relaciones internacionales, con el fin de consolidar la inserción comercial de Colombia en el mundo.

Esta propuesta de acción se fortaleció con su llegada a la Presidencia de la República, promoviendo el Plan de Desarrollo denominado *Hacia la Prosperidad Democrática: Visión 2010 -2014*. Allí se plantea la consolidación de un gobierno de tercera vía (cuyo principio fundamental establecía: el mercado hasta donde sea posible y el Estado hasta donde sea necesario). (Crespo 2012, 151)

¹³ Las bases fueron las de Malambo, Atlántico; Palenquero, en el Magdalena Medio; Apiay, en el Meta; las bases navales de Cartagena y el Pacífico; y ahora, el centro de entrenamiento de Tolemaida y la base del Ejército de Larandia, en el Caquetá. Véase: Estados Unidos utilizará en total siete bases militares en Colombia, consultado el 26 de abril de 2018 en: <https://goo.gl/ei8v7Y>

El proyecto de Santos desde su arribo a la presidencia tuvo un alejamiento estratégico en relación a los ideales políticos de su antecesor. Las acciones de guerra contra las FARC bajaron su intensidad notablemente. Luego de que en febrero de 2012 la guerrilla más antigua de América Latina “anunciara el fin de los secuestros como práctica de su actuación revolucionaria y próxima liberación de diez militares y policías” (Prados 2012, 23)

Desde su primer periodo el Presidente de origen bogotano adoptó como estrategia principal la generación del crecimiento económico, en el que, a través de la inserción de nuevos mercados, la dinamización de la política internacional y el fortalecimiento de las denominadas políticas para el Desarrollo, se pretendía desligar lineamientos problemáticos que generaban controversia en la comunidad internacional. Se propone un cambio de rol a través de un sistema de cooperación para el Desarrollo:

Luego de la reunión que sostuvo el presidente Juan Manuel Santos y su comitiva con el presidente del Banco Interamericano de Desarrollo, Luis Alberto Moreno y miembros del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional, estos organismos destacaron la política económica que ha implementado el mandatario colombiano. Las organizaciones multilaterales felicitaron al Gobierno del Presidente Santos por sus políticas macroeconómicas prudentes y reiteraron su compromiso de seguir apoyando las iniciativas de desarrollo y las reformas estructurales tendientes a reducir la desigualdad y a incrementar el crecimiento a largo plazo. (E. País 2013)

El balance en materia de desarrollo en la actualidad es muy asimétrico, al aceptar modificar políticas nacionales en función del cumplimiento óptimo de los requerimientos internacionales, se ha notado casi inmediatamente la afectación en los cultivos de algodón, arroz, sorgo, cacao, banano, entre otros, pues la importación de estos productos generó una severa crisis en el campesinado colombiano.

En octubre de 2011 el presidente de los Estados Unidos, Barack Obama firmó el Tratado de Libre Comercio con Colombia “el actual modelo de desarrollo económico basado en una nueva fase de la acumulación del capital por la vía del neo-extractivismo de nuestros más valiosos recursos naturales y el modelo de desarrollo rural” (Quintero 2016, 2) razones suficientes para que en agosto de 2013 campesinos, indígenas y afrodescendientes protagonizaran cruentas jornadas de lucha, resistencia y movilización que duraron más de 45 días. Estas fueron de tal magnitud que lograron un

apoyo social muy importante y en las principales capitales de Colombia, que salieron a manifestarse tras la represión ejercida por el gobierno en este periodo. En mi primer visita a Bogotá entre 2013 y 2014 observe la gran cantidad de jóvenes que tomaron cacerolas la noche del 26 de agosto para manifestar su inconformidad; días después vi una buena cantidad de estudiantes unirse a las protestas convocadas por el Paro Nacional Agrario, teniendo como consecuencia violentos enfrentamientos. Las acciones realizadas en este periodo fueron conocidas popularmente como: “la revolución de las ruanas”.

Revolución de las Ruanas.

Plaza Simón Bolívar en Bogotá, Colombia.

Fotografía: Victor López García. 26 de agosto de 2013.



Enfrentamiento de estudiantes al iniciar actividades del PNA frente a los Escuadrones Móviles Antidisturbios de la Policía Nacional – ESMAD. Av. Veintiséis frente a la Universidad Nacional en Bogotá, Colombia. Fotografía de Victor López García el 30 de agosto de 2013.

Colombia ha seguido un modelo de desarrollo de corte neoliberal, con medidas como la flexibilización del empleo y precarización de las condiciones laborales, así como la tecnificación de la explotación agrícola bajo la figura de proyectos agroindustriales en forma de monocultivos de gran extensión, con el objetivo de competir en el mercado internacional. (Preciado 2016, 108)

El Paro Nacional Agrario fue tomando fuerza al grado de presentarse movilizaciones en muchas ciudades del país; el resultado fue el desabastecimiento y disturbios que fueron sofocados – en su mayoría– con el uso de fuerza militar teniendo como consecuencia “la vida de 19 compañeros, otros 600 resultaron heridos y decenas fueron detenidos y encarcelados” (Declaración Política Fundacional de la Cumbre Agraria, Campesina, Étnica y Popular, <https://goo.gl/fXkLVN>). En el PNA convergieron diversos actores sociales logrando un paro generalizado “el 9 de septiembre del 2013, el gobierno, liderado por el vicepresidente, Argelino Garzón, y los líderes campesinos del sur del país, llegaron a un acuerdo para poner fin a los bloqueos de 17 departamentos, los cuales colapsaron las vías nacionales.” (Semana 2013)

Casi paralelamente, desde agosto de 2012 delegados del gobierno y de las FARC firmaron en La Habana el Acuerdo general para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, con el apoyo de Cuba y Noruega como garantes (CNN en Español, 2016). Se trató de un largo proceso que tuvo altibajos entre otras cosas –como ya vimos– por la polarización social que produjo el PNA, pero sobre todo por las constantes intromisiones y provocaciones del ex mandatario Álvaro Uribe, quien consideraba que los acuerdos de paz trataban de:

Defender a los miembros de las Fuerzas Armadas. Su mayor preocupación es que, por ocasión de la terminación del conflicto, los uniformados también pasen al banquillo de los acusados, mientras los máximos jefes de la guerrilla tengan el “premio” de la elegibilidad política.” (Semana 2015)

Partiendo de una breve cronología de los diferentes momentos por los que pasaron los acuerdos de paz¹⁴, es importante considerar que fue un largo proceso de casi 4 años que inclusive funcionaron como carta electoral para la reelección de Juan Manuel Santos donde “el caballo de

¹⁴ EL diario El País tiene una página con un excelente archivo virtual con una vasta cantidad de artículos relacionados a los diferentes momentos por los cuales pasaron los acuerdos de paz. Véase: Proceso de Paz consultado el 7 de mayo de 2018 en: https://elpais.com/tag/proceso_paz_colombia/a/

batalla de la campaña del presidente fue la reelección del proceso de paz que está en marcha con las FARC y explorando con el ELN” (Espectador 2014)

El 26 de septiembre de 2016 parecía convertirse en un día de festejos, pues las firmas de paz estaban a un paso de su conclusión en donde el presidente Santos expresaba: “lo que firmamos hoy es una declaración del pueblo colombiano ante el mundo de que nos cansamos de la guerra” (E. CNN 2016). Sin embargo, el 2 de octubre del mismo año con la intención de legitimar el proceso se convocó a un plebiscito en el que ganó el “No”, con una mínima diferencia, obligando a reconsiderar las demandas de la oposición. Aún así, tanto el presidente como el jefe máximo de las FARC, Rodrigo Londoño Echeverri alias Timochenko aseguraron: “mantenemos la voluntad de paz y reiteramos nuestra disposición de usar solamente la palabra como arma de construcción hacia el futuro” (BBC 2016)

Sebastián Peñuela Camacho es licenciado en Ciencia Política por la Pontificia Universidad Javeriana; en abril de 2017 participó en el Foro Mundial sobre las Violencia Urbanas en Madrid, España; durante el proceso de paz participó activamente y gracias a la amistad que forjamos tuvimos varios encuentros para dialogar; él mismo propuso realizar un programa radial donde surgieron interesantes comentarios en relación a los procesos de paz, en este caso él consideró que:

Ganó el “no” porque la gente no salió a votar, porque el principal número de votantes no están en las zonas de conflicto sino en las ciudades, en el Cauca, en Caquetá, en Montes de María ganó el Sí, mientras que en Antioquia y las principales ciudades conservadoras del país ganó el No (Sebastián Peñuela, conversación con el autor, septiembre 2017).

El desplazamiento forzado de más de 6 millones de colombianos, cerca de 220 mil muertos, 30 mil desaparecidos y ser la guerrilla más antigua de América Latina (Manetto 2017), eran motivos suficientes para no claudicar por concretar un acuerdo que concluyera con el largo éxodo de violencia por el que ha pasado este país. Dentro de las observaciones del entonces senador Uribe Vélez destaca principalmente “la creación de bienes y activos de las FARC para reparar a las víctimas, así como la no presencia de magistrados extranjeros, definición del enfoque de género y la libertad de cultos en la implementación de lo acordado. Además nada deberá afectar el derecho a la propiedad privada” (L. CNN 2016)

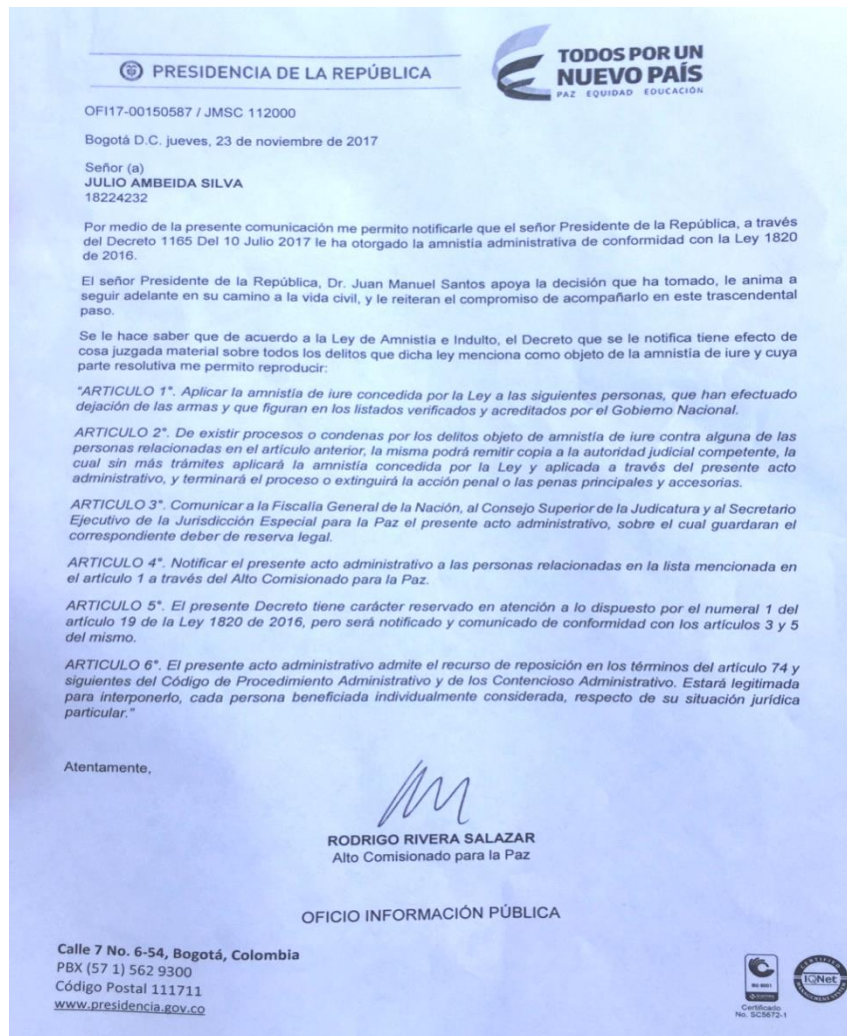
El “No” en Colombia despertó un nuevo sentir social en el que la apatía y la poca participación política electoral fue contraste pues:

Salieron muchos jóvenes a la calle, se vivió la democracia, se organizaron comités, organizaciones barriales, en la universidades, en los parques, en todos los puntos del país, también gente del no que salió a manifestarse con todo su derecho, fue una democracia completamente directa en la que la sociedad, el pueblo logró autodeterminarse y le hizo saber su sentir al gobierno. (Sebastián Peñuela, conversación, 2017).

El 24 de noviembre de 2016, a las 11:30 de la mañana, el teatro Colón en el centro de la ciudad de Bogotá, y bajo un formato más sencillo, fue escenario para las firmas definitivas del nuevo acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y las FARC. El 15 de febrero de 2017, el senado aprobó el proyecto de ley con el que se permite la participación del partido de las FARC en el congreso colombiano. A partir del 1 de marzo del mismo año comenzó la dejación oficial de armas de la guerrilla. Lxs excombatientes fueron convocados a ubicarse en los 26 Espacios Territoriales de Capacitación Reincorporación (ETCR), en estos recibirían su carta de amnistía y capacitaciones necesarias para la incorporación a la vida civil.

Quizás el último paso con el cual concluyen los acuerdos de paz –y que dan lugar a otro largo proceso de reconciliación social– fue el concierto realizado el 1 de septiembre de 2017 en la plaza de Bolívar. Ahí, la guerrilla cerró filas y sus integrantes oficializaron la fundación del nuevo partido denominado Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común (FARC). Entre una multitud de colombianos que disfrutaron de excelente música con la participación de artistas como Anita Tijoux, Totó la Momposina, KY-Mani Marley y también algunas agrupaciones locales; al caer la noche, se proyectó la imagen de una rosa roja con una estrella en el centro en el Palacio de Justicia, inmediatamente se escuchó la voz de Rodrigo Londoño con un emotivo mensaje en donde concluyó:

No queremos una sola gota más de sangre por razones políticas, que ninguna madre vuelva a derramar lágrimas por su hijo o hija violentados. Por ello no vacilamos para extender nuestras manos en señal de perdón y reconciliación, queremos una Colombia sin odios, venimos a profesar la paz y el amor fraternal entre compatriotas (Rodrigo Londoño *Timochenko*, discurso inaugural de la Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común en la plaza de Bolívar el 1 de septiembre de 2017)



Acuerdo final de Paz en Colombia. Carta del ex combatiente Julio Ambeida Silva entregada en noviembre de 2017 en la comunidad de Charras en el Guaviare, Colombia.

La imagen es una carta de amnistía expedida por la presidencia de Colombia, con la cual se da por concluida la vida ilegal de los ex combatientes para su ingreso a la vida civil. Durante la última semana de noviembre del 2017; y, gracias al acompañamiento de la Pontificia Universidad Javeriana, tuve la oportunidad de colaborar en la última parte del curso de Gestión Comunitaria de Recursos Locales para la Construcción de Paz¹⁵. Y, así, conocer uno de los veintiséis espacios de capacitación y reincorporación ubicado en la comunidad de Charras en el Departamento del Guaviare, Colombia. Conversé con algunos ex guerrilleros, campesinos, indígenas Jiw, Nukaks y muchas otras personas que a consecuencia de la violencia se vieron obligados a desplazarse en este territorio.

¹⁵ Véase: Proyecto de Investigación Gestión Comunitaria de Recursos Locales para la Construcción de Paz en: <http://cienciassociales.javeriana.edu.co/documents/2260588/9400626/escuelas-liderazgo.pdf/9db2c806-2f50-4e7a-8d26-ec2ccfa396d3>

Desde una posición de privilegio y comprendiendo el contexto, me encontré en tan precioso territorio natural, con multicolores atardeceres, tibias lluvias que bañaban nuestros cuerpos, caños rebosantes de fauna e increíbles cantos de una gran diversidad de aves que jugaban en las copas de los enormes arboles; es imposible no percatarse que muchos de los territorios ocupados por la guerrilla, son vistos en la era del Desarrollo neoliberal como espacios para la explotación de bienes/recursos naturales. Noté mucha incertidumbre en varixs compañerxs que ahí se encontraban; si bien la conclusión de la guerra les daba la certeza de ser miembros de una sociedad civil, también se trató de un corte tajante en sus formas de vida, su principal habilidad era la guerra, por lo que las personas desarmadas, desmovilizadas y reintegradas necesitarían de una capacitación básica o vocacional para alcanzar su “desarrollo humano”. Lxs ex combatientes me explicaron que contaban con un subsidio al que se comprometió el gobierno; sin embargo, sólo es mientras reciben enseñanza esencial y capacitaciones para su integración, *“hay una frustración por las oportunidades, cuando vayamos a pedir trabajo, ¿quién va a contratar un ex guerrillero?”* (Entrevista a Emilio Casquete ex combatiente de las FARC, Charras, San José del Guaviare, Colombia el 2 de diciembre de 2017). De las cerca de ocho mil personas que en mayo de 2017 se encontraban en los Espacios Territoriales para la Capacitación y Reincorporación (ETCR) en los que para noviembre del mismo año, sólo quedaban unas tres mil seiscientas personas (Isacson 2018).



De izquierda a derecha: Juan Manuel (antropólogo), Miriam Yaneth (ex combatiente), Natalia (socióloga), *El Gato* (habitante de la comunidad de Charras), Victor (autor) y Emilio (ex combatiente). En el ETCR de Charras en el departamento de San José del Guaviare, Colombia. Noviembre 2017.

El caso de Emilio no era el único de los pocos ex combatientes que permanecieron en los ETCR, varios me comentaron que, una vez concluidos sus cursos y capacitaciones, se irían a diferentes ciudades para intentar integrarse a la sociedad; algunos con sus familias o bien para comenzar de cero, pero pocos consideraban continuar en estos territorios. También me hicieron saber que consideraban estos talleres, clases, charlas, y demás actividades de suma importancia para ingresar al mundo de competencia contemporánea.

Uno de los talleres que me causaron particular inquietud, fue uno otorgado por las Naciones Unidas. Dicho taller estaba enfocado particularmente a explicar las normas socioculturales y los “beneficios” político-económicos que adquirirían al convertirse en ciudadanos de una nación. Dentro de los deberes y derechos que adquirirían, se destacaba constantemente la posibilidad de solicitar *créditos o prestamos* en instituciones públicas y privadas, para invertir en el desarrollo de sus parcelas o la adquisición de cabezas de ganado para comenzar su propia granja o “pequeño negocio”. Dentro de los talleres se hablaba insistentemente de los modelos de desarrollo e implementación de políticas de libre mercado y sus beneficios.

El proceso de paz en Colombia se convirtió en el principal eje político-económico por el cual transitó el segundo periodo presidencial de Juan Manuel Santos, a pesar de que el Paro Nacional Agrario puso en cuestión el modelo de desarrollo económico que se estaba implementando. Con el resolutive final de los Acuerdos de Paz, desde el primer capítulo (que lleva como título *Hacia un Nuevo Campo Colombiano*), es visible que las políticas de “Seguridad Democrática” tanto de Uribe Velez como la “Prosperidad Democrática” de Juan Manuel Santos, se convirtieron en un par de proyectos que en dieciséis años avanzaron vertiginosamente el proceso por el cual este país sudamericano entraría al *juego* del libre mercado internacional. Los Acuerdos de Paz proponen el desarrollo integral del campo partiendo de “un adecuado balance entre las diferentes formas de producción existentes –agricultura familiar, agroindustria, turismo, agricultura comercial de escala–; de la competitividad y de la necesidad de promover y fomentar la inversión en el campo con visión empresarial y fines productivos como condición para su desarrollo” (Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, 2016, pág. 12).

Ninguno de los aspectos acordados pone en cuestión ni a la agroindustria, ni a la gran propiedad, y mucho menos –como lo solicitó Uribe una vez que ganó en el plebiscito el “NO”– a la propiedad privada. Por el contrario se establece la primordial necesidad de aclarar títulos de propiedades para lograr un “verdadero desarrollo”; también se aduce que el “Estado no tiene

recursos para un desarrollo rural integral dado el atraso de décadas. Por lo tanto requiere inversión privada y extranjera.” (Semana 2016). Sin importar la tendencia política en los dos últimos gobiernos en Colombia, lo más claro es que se da continuidad al Modelo de Desarrollo Económico propuesto por los Estados Unidos.

La transición al siglo XXI se realizó mediante innovaciones tecnológicas cada vez más inmediatas para llegar a nuevas concepciones de lo común. La reproducción del sistema neoliberal en los últimos decenios se ha logrado implementar a partir de diferentes métodos, que de una u otra manera, terminan afectando e interrelacionando al mundo con problemáticas que pensamos “similares” en los países subdesarrollados; entonces, se implementan programas de apoyo para el desarrollo humano que no diferencian contextos sociales y mucho menos culturales. Es visible que las políticas neoliberales implementadas en los países subdesarrollados han traído un aumento dispar de las clases sociales, los programas para eliminar la pobreza son realmente el medio por el cual, organismos internacionales implementan –imponen– proyectos que únicamente responden al modelo capitalista predominante. Su “ayuda” para salir del subdesarrollo:

Está más cargada con el aura de la justificación. Una demanda universal de ayuda se deriva del derecho a la igualdad, como se deriva de él la omnipresente obligación de ayudar. En estos días la idea y práctica de la ayuda se ha hecho ilimitada en su ímpetu expansionista. Sus bendiciones se han abierto camino hasta los puntos más distantes del mundo, y ningún sector de la vida social o individual esta libre del diagnóstico de una necesidad de ayuda. (Gronemeyer 1996, 10)

Sobre la base de muchas ideas revolucionarias emanadas principalmente en el siglo XIX, como la libertad, la igualdad o el progreso, la economía internacional y la implementación de proyectos políticos poco proteccionistas, se han roto fronteras para la libre manipulación de los bienes/recursos naturales, territorios y hasta de personas que en la universalización de la cultura, consideran este paso desarrollista como la senda culminante para mejorar nuestras condiciones de vida.

En Colombia se está consolidando el modelo desarrollista tanto en los planes de economía nacional-internacional, en las modificaciones constitucionales y la implementación de nuevos hábitos culturales, se nos ha hecho creer que se trata de procesos de modernización del Estado; para el caso particular de esta investigación es necesario comprender la influencia social que están teniendo la implementación de estas políticas socioeconómicas, que se proponen como la única vía

para su desarrollo. Así propongo a realizar un rastreo, búsqueda y análisis de la emergencia de la cultura del hip hop en Bogotá y, cómo éste puede ser entendido como un proceso de transculturación que termina por convertirse en respuesta, resistencia y una alternativa al modelo de desarrollo sociocultural. En los barrios de la capital colombiana observé desde mi primera visita en 2013, cómo se construyen nuevas formas de autodeterminación, reflejadas principalmente en la creación artística innovadora, política, consciente y comprometida mediante diversas manifestaciones artísticas.

De la Globalización al Globalismo pop en América Latina

¿Moderna? Qué bien llego tu turno
Pregunta si en la vida habrá algo más absurdo
Que tu perfil de Facebook, tus modas y tu mundo
Una dosis de realidad y mueres en segundos.
Alcolyricoz

La globalización es el resultado de un largo proceso de importantes cambios mundiales en la economía, en lo social, en lo político y en la cultura, que históricamente, con la innovación constante de tecnologías se ha logrado vincularnos globalmente. En la actualidad, una buena parte de la población mundial está en una reestructuración que desde finales del siglo XX –con el auge de las políticas neoliberales– desea imponer iconos y estilos de vida homogeneizante. El principal ejemplo está en las conductas de consumo de los productos que adquirimos, pues estos expresan y/o reafirman posiciones de prestigio o de subordinación. El consumo requiere de una disponibilidad económica y la posibilidad de elección, las marcas de los productos dejan de ser únicamente etiquetas y pasan a convertirse en *bienes culturales* con un valor simbólico.

Para el Dr. John Saxe Fernández la concepción de globalización puede leerse partiendo de dos perspectivas; la primera como una *categoría científica* cuyo referente es principalmente histórico, empírico que se fue centrando en la posible internacionalización económica desde el periodo renacentista, pero que adquirió fuerza durante la segunda mitad del siglo XIX a consecuencia de la revolución industrial; luego de los antecedentes coloniales, era claro que las nuevas industrias buscarían operar internacionalmente:

Como categoría histórica, la globalización es un equivalente a la “internacionalización económica”, y por lo tanto es un fenómeno íntimamente vinculado con el desarrollo capitalista, intrínsecamente expansivo y que tiene en la experiencia colonial e imperial una de sus más claras expresiones históricas y contemporáneas. Es en este sentido en el que la globalización ocurre en los contextos de poder y contradicciones del capital. Si por globalización entendemos la internacionalización económica, es decir, la existencia de una economía internacional relativamente abierta y con grandes y crecientes flujos comerciales y de inversión de capital entre las naciones, entonces no es un fenómeno nuevo, inédito, ni irreversible. (Saxe-Fernández 1999, 10)

Las políticas neoliberales más que acercarnos como seres humanos con los mismos derechos de bienestar y con las mismas posibilidades económicas, por el contrario, están generando una polarización –aún más grande– de clases, notable en las realidades vividas que van de la extrema pobreza a la opulencia desmedida de gobernantes y empresarios nacionales o extranjeros en nuestro continente y el mundo.

La segunda perspectiva de globalización es fundamental para comprender el asentamiento y la innovación de la cultura hip hop en Nuestra América. Esta perspectiva parte de la *sociología del conocimiento*. El latinoamericanista Saxe-Fernández propone la adecuación de *globalismo pop*, al fenómeno sociocultural “que se ha instalado como una oferta de moda, eufórica y determinista, acrítica y superficialmente aceptada por grandes públicos empresariales políticos y académicos” (Saxe-Fernández 1999, 11). Sin dejar de lado la visión científica e histórica de la globalización, es necesario comprenderla como una construcción ideológica que se sintetiza en una “sabiduría convencional” fundamentada por intereses capitalistas, instalándose bajo el paradigma (Thomas Kuhn) de ser un:

Fenómeno nuevo, homogéneo y homogenizante que conduce a la democracia, el progreso y el bienestar universal; que acarrea la desaparición progresiva del Estado y que los actuales procesos de regionalización, tipo Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), o son consecuencia de la globalización o inevitablemente conducen a ella. (Saxe-Fernández 1999, 11)

Desde el sur del continente el chileno José Joaquín Brunner también explica que globalización y posmodernidad son dos términos que funcionan para describir o interpretar el estado de situación de la cultura a nivel mundial, a partir del diagrama –al que denomina– *Globalización Cultural*, considera la existencia de cuatro fenómenos interrelacionados.

- 1.- la universalización de los mercados y el avance del capitalismo posindustrial.
- 2.- la difusión del modelo democrático, como forma ideal de organización de la *polis*.
- 3.- la revolución de las comunicaciones, que llevó a la sociedad de la información, y
- 4.- la creación de un clima cultural de época, usualmente llamado posmodernidad. (Brunner 2002).

Es valioso el trabajo de Brunner *Globalización cultural y posmodernidad* pues en éste explica cómo la expansión capitalista y la hegemonía internacional de los mercados busca ampliar las fronteras entre países, estructurando un nuevo orden mundial, en el cual la economía global controla los ejercicios de oferta y demanda de la sociedad, creando satisfacciones y permanentes

logros materiales. En el siglo XXI, la economía internacional, sumada a la consagración del modelo democrático y la revolución de las comunicaciones, marca y diseña el mercado actual generando lo que desde ahora consideraremos como globalismo pop.

El mercado se transforma en el principal agente de intercambio de las relaciones sociales y culturales; nada ha logrado detener la fuerza capitalista que ha subvertido los órdenes canónicos de varias y diversas sociedades, generando una realidad ecléctica y uniforme de ciudadanos-consumidores del siglo XXI. “La globalización aspira a ser una suerte de occidentalización del mundo, tiende a desarmar las estructuras rígidas y los comportamientos.” (Fuente 1999, 315)

En búsqueda del desarrollo en la presente centuria los países latinoamericanos se han propuesto ejecutar los planes de libre mercado económico, aumentando su dependencia con el mercado internacional, sus deudas externas y, en el caso particular colombiano, la consecuencia inmediata fue la revitalización del conflicto armado –Plan Colombia¹⁶–, y el surgimiento de nuevos actores en el mismo –principalmente paramilitares durante el periodo de Álvaro Uribe Vélez.

Retomando propuestas Pablo González Casanova relacionadas al análisis de la globalización como un proceso de *dominación y apropiación* del mundo, Saxe-Fernández resuelve que el globalismo pop:

Asume y promueve la idea de que la dominación y la apropiación son resultados inevitables de la globalización porque se trata de una ruptura histórica y de un nuevo paradigma tecnológico ante los que no existen alternativas. Se justifican así las crecientes inequidades, polarización, hiperconcentración de riqueza y brutal redistribución de riqueza regresiva del producto mundial bruto a favor de los países capitalistas avanzados, de sus empresas multinacionales y de su entramado de relaciones clientelares con el Tercer Mundo.” (Saxe-Fernández 1999, 12)

Con todo lo anterior, podemos ir considerando que el concepto de globalismo pop en Nuestra América, es un complejo proceso que fue generalizando la creencia de que serían las transnacionales, multinacionales y el sector privado, quienes inexorablemente creen el nuevo orden

¹⁶ El Plan Colombia es un programa de diez puntos diseñado bajo la presidencia de Andrés Pastrana con su homólogo estadounidense Bill Clinton, este suponía acciones concretas entre ambos gobiernos para erradicar el problema de la droga, sin embargo hay que destacar su alto contenido geopolítico y geoestratégico. En su seminario el Dr John Saxe-Fernández comentó que los acuerdos bilaterales de esta índole se utilizan para la instalación de bases militares en territorio colombiano con un afán más de proteger yacimientos de petróleo, minerales y otros recursos naturales que seguido de la implementación del TLC y los recientes acuerdos de paz están dando un libre paso a la nueva inversión de mineras y otras ramas fundamentales del neo-extractivismo.

político mundial, estimulando –además– ideas globalistas que aumentan la “pasividad y conformismo, ya que asumen que las “fuerzas del mercado global” poseen capacidades extraordinarias para determinar y limitar las opciones y las políticas nacionales y locales, como si la dinámica interna y las relaciones de clase dejaran de operar” (Saxe-Fernández 1999, 19)

El sólo hecho de postular una construcción identitaria latinoamericana a nivel discursivo implica la existencia de una base cultural capaz de enunciarse “en diversas claves, en distintos grupos étnicos y culturales que configuran la variada fisonomía social latinoamericana.” (Fuente 1999, 317) La identidad más que un fenómeno de enunciación, por encima de los imaginarios estandarizados y propuestos por el globalismo pop, en América Latina cuenta con un importante número de comunidades que se mantienen al margen de los discursos de consumo y comunicación masiva, y que, sin embargo, poco a poco están siendo dominados por el mismo *capitalismo cultural*.

En Latinoamérica y el Caribe existen diversas formas telúricas de construir la realidad y se representan a través de múltiples prácticas artísticas y cotidianas. Es así, que al margen de los espacios –temporales/espontáneos– de modernización enarbolada por imágenes mediatizadas, es posible encontrar otras perspectivas desde las comunidades, pueblos y barrios que mantienen vínculos estrechos entre sí; mediante el dialogo, la colaboración, la comprensión de sus propios contextos, en compañía de sus prácticas tradicionales, en determinados usos del quehacer cotidiano donde siguen manteniendo sus particularidades de manera individual y/o colectiva.

Desde una postura crítica y latinoamericanista frente a la idea triunfalista del globalismo pop, que decreta la disolución e inexistencia de diversas identidades culturales; han surgido las voces pensadores en Nuestra América como Leopoldo Zea, Fernando Ortiz, Darcy Ribeiro o Fernández Retamar, quienes nos invitan a pensar la identidad al igual que las culturas como la capacidad de reconocer y aceptar lo propio y no pretender ser otro distinto a lo que se es. (Zea 1993, 17)

Capitalismo cultural y su influencia en el hip hop latinoamericano

*A los parches de los barrios jóvenes,
estudiantes y rebuscadores proletarios,
campesinos, artistas y la gente en general,
venimos desde abajo con la lucha popular;
sociedades pervertidas, engreídas,
consumidas la rutina les absorbe,
en totalidad su vida, en un sistema homicida,
morboso inclemente, no duda el momento,
de eliminar a la gente.
Sí las masas no reaccionan
todos estaremos fritos.
Todo Copas.*

Es imposible ignorar que las principales actividades en la vida social y económica están regidas por la mercantilización. El siglo XX fue un periodo de transición para la idealización de un sistema global que logró estigmatizar una parte importante –un tercio por lo menos– de la población mundial, que se regía por sistemas comunistas y/o alternativos al propuesto por Estados Unidos. Así se fueron imponiendo predominantes dinámicas económicas, tecnológicas y por supuesto culturales.

Partiendo de la recapitulación de diversos autores que buscan definir el capitalismo cultural, espero agregar una perspectiva que articule –o acerque– el enfoque de los estudios culturales latinoamericanos con la economía política. Considero que –muchas veces– pasa desapercibido que la cultura “tiene un carácter generativo sobre la lógica, la ética, la política y, la estética o sea que todas las esferas de la vida social parte y producto de la cultura, son cultura” (Narváez 2013, 15). Al inicio del siglo XXI la producción cultural deviene principalmente de enaltecer la tradición occidental y, por tanto, fenómenos como el capitalismo, la modernidad (secularización) y la modernización (industrialización e informatización) (Narváez, 2010) se buscan aplicar a toda costa en diferentes latitudes para el desarrollo mundial, es decir para homogenizar la cultura de consumo cotidiano.

Existe una hegemonía cultural de los países considerados de mayor desarrollo planetario como lo son Alemania, Canadá, Estados Unidos, Francia, Italia, Japón y Reino Unido –el G7. En estos parece existir un alto nivel de educación, especialización, desarrollo industrial y tecno-científico, observable a simple vista gracias al dominio de sus productos industriales en todo el mundo, al igual que en el desarrollo e innovación tecnológica en medios de comunicación y la industria armamentística. Para lograr lo anterior se necesitó del desarrollo de conocimientos científicos, hábitos profesionales y de la formación de un pensamiento formal, que nos llevó a creer en la

existencia de altos componentes de cultura para su elaboración. (Narváez 2013) Estos países pasan a convertirse en la actualidad en el centro del capitalismo cultural que se busca imitar.

La relación entre países desarrollados y subdesarrollados se basa en la transferencia de plusvalía de la periferia al centro, la acumulación únicamente fortalece a los países del centro y sigue debilitando a los de la periferia, donde la brecha de desigualdad social es tangible, y en lugar de reducirse –como abogan los defensores del desarrollo– esta va en aumento. El siglo XXI se inauguró con un régimen de desigualdad más abierto donde el seguimiento de políticas externas no consideran la inversión del excedente cuantitativo y, por el contrario, se fomenta una creciente fe donde el capitalismo cultural –cualitativo– logrando hegemonizar las realidades cotidianas de la población.

La cultura hip hop es, en la actualidad, una poderosa fuerza global que ha sido capaz de traspasar fronteras internacionales; cuenta con una enorme diversificación lingüística, de estilos, subgéneros, e inclusive parece permeado de un importante peso político en países de gran diversidad cultural como en el caso de esta investigación: Colombia. Los cuatro elementos que conforman el hip hop: *break dance*, *el grafitti*, *el disc jockey* y *la lirica rap*, se han transformado en cada contexto latinoamericano y mundial, pero no la esencia de ser una manifestación, mediante la cual, lxs jóvenes se identifican y la asumen como su propia educación callejera.

El hip hop tuvo su origen en los barrios negros y latinos del sur del Bronx, en Nueva York; el *rap* gracias a su estilo libre y el uso del lenguaje se convirtió quizás en la principal manifestación para expresar la inconformidad cultural negra. Como vimos en la primera parte, luego de la década de 1960 y posterior a movimientos políticos de gran beligerancia como lo fue el surgimiento del partido de las Panteras Negras, o bien los ideales del líder político Malcom X, influenciaron a los afroamericanos para generar un posicionamiento crítico de su realidad. Sin embargo, en la actualidad gran parte del poder crítico que tiene el hip hop está relacionado al capitalismo cultural que genera los Estados Unidos, hay raperos que se benefician de la desproporcionada exposición que logran al estar dentro del mercado estadounidense que, en la actualidad, consiguen llegar a todo el mundo, gracias al denominado *marketing*.

El caso particular de la ciudad de Bogotá es interesante, pues, a pesar de estar lejos (territorialmente) de un país como los Estados Unidos, en las manifestaciones de su cultura hip hop es posible notar que los jóvenes *hiphoperxs* suelen imitar las manifestaciones artísticas e inclusive

un estilo de vida concebido en principio por jóvenes afroamericanxs y migrantes latinoamericanxs, de otro contexto con los cuales se sienten identificados. El hip hop bogotano está inserto en un proceso de globalismo pop y es primordial considerar esto para entender hasta qué grado las importaciones culturales estadounidenses influyen en el constructo identitario del mismo.

Algunos autores han acuñado el concepto de imperialismo cultural como una forma de imposición ideológica a través de diferentes medios; en la década de 1970, Schiller (1979) cuestiona particularmente a los Estados Unidos, pues consideraba que, en la búsqueda de imponer su modelo de economía internacional, éstos también quieren influir en la producción cultural de las distintas sociedades aún fuera de sus propias fronteras. La emergencia de nuevas potencias económicas, la diversificación mundial de la economía y el impacto universalista que se pretende con la globalización generan el capitalismo cultural; sociólogos como el estadounidense Richard Sennett contextualizan de la siguiente manera:

En los años setenta, Estados Unidos dominaba la economía mundial y, en los noventa, aun cuando en dicho proceso se hallaba implicada gente del mundo entero, Estados Unidos encabezaba los cambios institucionales que producían un nuevo tipo de economía... era fácil que los investigadores norteamericanos se imaginaran la legítima intercambiabilidad de los términos *norteamericano* y *moderno*. Esta fantasía ya no es posible. La vía China al crecimiento es completamente distinta de la estadounidense, y más poderosa. La economía de la Unión Europea es más vasta que la norteamericana y, en algunos aspectos, más eficiente (Sennett 2006, 15)

Estados Unidos económicamente poderoso ejerce un monopolio cultural sobre los países subdesarrollados en relación a “lo que debe ser”. El imperialismo cultural está barriendo con las culturas tradicionales, locales y de vasta diversidad en cualquier parte del mundo por la indiscriminada globalización de productos comerciales y mediáticos. En América Latina los medios de comunicación han sido el vehículo –más no él único– para la dominación cultural, “estas corporaciones se apropian, tecnologizan, contaminan y modifican las culturas del Tercer Mundo, en orden a integrarlo a una economía global exportadora.” (Quitson 2005, 2)

En el caso particular de la cultura, desde finales del siglo pasado comenzó el cuestionamiento en cuanto la denominación que debería dársele al nuevo modelo cultural que comenzaba a surgir a partir de la crisis de la Modernidad; el filósofo francés Jean Francois Lyotard le

llamaría desde la década de 1970 Posmodernidad; Gilles Lipovetsky a principios de siglo XXI pensó en la Hipermodernidad, también se consideró como Modernidad Líquida (Zygmund Bauman), Sobremodernidad (Marc Auge), Segunda Modernidad (Ulrich Beck). (Terán 2017, 24). Las denominaciones anteriores lo que “están haciendo es alusión a la emergencia y configuración de un sistema cultural.” (Goig 2014, 47)

Debemos considerar el concepto de *modelo* principalmente como la pauta de algo a ser imitado, reproducido y copiado, mientras que *sistema* hace referencia al conjunto de normas y procedimientos que regulan el funcionamiento colectivo; entonces, para el hip hop latinoamericano, –personalmente– pienso adecuado ambas concepciones, pues es clara la existencia de un *modelo cultural* propuesto desde los Estados Unidos y que en nuestros países se ha priorizado de manera genérica su imitación a través de un *sistema*.

El capitalismo cultural trasciende factores subjetivos o empíricos y puede ser entendido como un modelo y/o sistema universalista que propaga la cultura capitalista, ésta desea imponer un sólo modelo de desarrollo y, al mismo tiempo, un sistema de apropiación cultural que deben seguir los países subdesarrollados para alcanzar la modernización y el desarrollo propuesto por ellos mismos. De esta manera la exportación de tecnología y de empresas capitalistas –transnacionales– es simultánea a la exportación de imaginarios socio-económicos. Los estilos de vida regionales comienzan a perder sus rasgos culturales; pues, en la nueva racionalidad del capitalismo cultural no hay cabida para la creatividad social.

*Al que se duerme le jalan las patas, mucho gringo en alpargatas
y mucho campesino con Jordan pirata.¹⁷*

Sin lugar a dudas el capitalismo cultural (promovido desde el globalismo pop) influencia directamente el proceso de transculturación de la cultura hip hop en Latinoamérica. Por lo anterior es posible deducir que no todo en la cultura hip hop es alternativo, cuestionador o crítico; por el contrario, existen bastantes exponentes que son populares gracias a que imitan el modelo cultural capitalista que enarbola la competencia constante, el machismo, el duelo individualista, el protagonismo delincriminal e inclusive la discriminación y segregación social entre iguales.

Este trabajo está íntimamente relacionado con la trascendencia de la cultura hip hop en la ciudad de Bogotá, lugar en el que indagué manifestaciones concretas de una expresión cultural

¹⁷ Alcolirycoz, canción: *Genero Rural*, Álbum: Servicios Ambulatorioz, Medellín, Colombia, 2017.

urbana exportada –en principio– desde los Estados Unidos; sin embargo, situándonos en el contexto histórico y social (colombiano) este ha tenido como resultado la emergencia de una nueva producción cultural que se alimenta de su propia realidad. Busqué participar en la escena *hiphopera* de esta ciudad para conocer de primera mano a quienes participan, en la creación de los dos elementos del hip hop que pienso abordar con casos particulares: el rap/música y el graffiti/arte urbano; ambas concepciones son abordadas ampliamente en el tercer capítulo.

Un punto importante a mencionar y que en repetidas entrevistas realizadas fue un tema recurrente, es el que está relacionado con la manera en que el hip hop se ha logrado adaptar (y asumir) valores de la cultura capitalista. La música, en la actualidad, parece que depende de cierto equipo tecnológico proporcionado por el mercado; no solamente en cuanto a la tecnología para la grabación, sino también para las presentaciones en vivo, en donde destacan las tornamesas, los acetatos, las bocinas, los micrófonos, sintetizadores o cajas de ritmo. Se empieza a invertir cada vez más en la producción de pistas más potentes y en material audiovisual que viene de la mano de la difusión así como del acompañamiento de medios de comunicación. Todo esto conlleva, finalmente, un importante incentivo económico. La dinámica de marketing ha logrado desvirtuar la esencia rebelde con la cual nació el hip hop.

La acumulación personal de la riqueza pasó a convertirse en un aspecto primordial de la música rap. Los artistas comenzaron a glorificar sus riquezas materiales adquiridas a través del hip hop o de sus vidas como mafiosos.¹⁸ En la década de 1990 personajes relevantes como *2Pac* y *Biggie* exaltaron la vida criminal y la violencia, glorificaron estas actividades que representaban una postura desafiante contra el sistema, que históricamente los había excluido como ciudadanos afroamericanos. La cultura hip hop se convirtió en una protesta constante contra la discriminación y el reflejo de ciertas realidades locales; sin embargo, también fue aceptando el sistema capitalista, pues “muestra un estilo de vida individualista y orientado al lucro, y una reverencia por los bienes de consumo” (Quitzon 2005, 5). Es posible deducir que el globalismo pop de los últimos años generó un paradigma en donde los raperos que alguna vez cuestionaron el sistema capitalista, ahora enaltecen la posibilidad de una vida lujosa con costosos vehículos, BMW, relojes, collares de oro; en

¹⁸ El caso más emblemático es el del rapero Eazy-E quien antes y durante su carrera artística se dedicaba al comercio ilícito de armas y drogas. En 1986 se forma Niggz Wit Attitudes (NWA) con Ice Cube, Dr. Dre, MC Ren, Dj Yella y Arabian Prince, que para algunos fueron los principales representantes del subgénero denominado como *Gangsta Rap*, con letras centradas en el uso de armas, la venta de drogas, los levantones policíacos, actividades ilícitas, actos violentos y sexo.

fin, el hip hop es ambiguo como respuesta crítica al sistema capitalista explotador, que en los últimos años ha creado condiciones similares de segregación urbana en el mundo entero.

Las manifestaciones del hip hop tienden -en la mayoría de los casos- a la búsqueda permanente de acentuar la identidad local *del barrio*; sin embargo, el globalismo pop -como ya vimos- parece crear una cultura juvenil global, cada vez más homogénea al momento de representar sus problemas cotidianos. El hip hop está esencialmente relacionado a la permanente búsqueda de notoriedad barrial y/o local. Lxs raperxs tienen el compromiso de contar, de presumir y dar notoriedad a la tradición barrial que triunfa en cualquier ámbito y es mucho mejor cuando triunfa fuera de su contexto. Es importante observar entonces a la cultura hip hop en su esencia para interpretar/manifiestar las realidades urbanas de desigualdad evidente y que se han acentuado en los últimos años en Nuestra América.

Siempre me impresionó que la gente que hablaba del barrio lo hacía como resaltando, lo bizarro, lo rudo, se les olvidaba algo (...); el rap, lo hace de una forma tan increíblemente hermoso, contaron el barrio tan bello, contaron el mismo barrio, sacándose todo, y eso me pasaba a mí, yo escuchaba mucho rap, y siempre contaban las mismas historias, el marihuano, el criminal; y se olvidaban de eso, como de la otra ternura que está dentro, en el fondo de esa vaina, y ellos lo cuentan de esa manera. (Alcolirykoz, Intro 'el Regaño', Servicios Ambulatorios 2017)

Es fácil sentir empatía con otras realidades globales de marginalidad urbana; nos enteramos y nos expresamos con herramientas que en la mayoría de las urbes del siglo XXI parecen ser cada vez más accesibles.

La cultura hip hop puede representar el poder del capitalismo y, al mismo tiempo, ser una alternativa de autodeterminación e identidad que va en contra de las estructuras de poder (Foucault). Como producto del capitalismo cultural el hip hop puede ser pensado para quienes tienen acceso a recursos tecnológicos, a la explotación mediática que les permita extenderse e influenciar poblaciones en todo el planeta. En cuanto al hip hop latinoamericano es evidente que llegó gracias -en parte- al globalismo pop que generaron los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XX; pero éste se ha venido convirtiendo en una producción cultural con propuestas creativas y alternativas a las estructuras establecidas. En Latinoamérica el acceso a los medios masivos, los recursos tecnológicos y su adaptación al contexto, parecen ser más limitados que en

Norteamérica o Europa; sin embargo, justo estas “limitaciones” dotan al hip hop latinoamericano de una esencia particular, con temáticas específicas –agregando en su lirica problemas de contextos urbanos y rurales–, con lenguas propias –hay raperxs indígenas y afrodescendientes que lo hacen con su propia lengua– y, claro, describiendo desde múltiples perspectivas nuestras realidades.

La cultura hip hop en Bogotá

Amigos, camaradas compañeros y vecinos unidos,
por las cuadras que nos criaron desde niños,
todos nos conocemos de la zona somos hijos,
y los que vienen de afuera aquí también son bienvenidos;
amigos, camaradas compañeros y vecinos unidos,
por las cuadras que nos criaron desde niños, se vive con cariño,
también con humildad, por las calles de los barrios que conforman Bogotá.
Mi barrio está poblado de personas buena gente,
gente que busca su vida con el sudor de la frente,
vecinos acomedidos dispuestos a dar la mano,
socios que desde la escuela nos tratamos como hermanos
tenemos muchos problemas como pasa en todas partes,
resolvemos diferencias de manera razonable,
tenemos trabajadores juiciosos, rebuscadores también,
profesionales graduados con su honores, como pasa en todo barrio,
hay vecinos de cualquier tipo, la señora que es chismosa,
un casanova y un loquito; una chica que se acuesta con los desconocidos,
un borracho que hace ruido y un viejito enfurecido.
Todo Copas

La primera vez que visité Colombia fue en 2013, lo primero en llamar mi atención, al bajar del avión, fue observar la gran cantidad de graffitis durante mi trayecto por la avenida veintiséis en dirección al centro. Vi murales con un fuerte contenido político y duros mensajes en relación al cuidado del medio ambiente, a la diversidad étnico-cultural, a la memoria del político-comediante Jaime Garzón. Recuerdo particularmente uno ubicado en la esquina con avenida Caracas: la imagen de una pareja de afro-colombianos besándose e inmediatamente después el edificio Colpatria y, a un costado, en varios túneles a desnivel, graffitis interminables.

No demoré mucho en realizar un lúdico recorrido, *un septimazo* me decían algunxs amigxs bogotanxs que se comían ansias por mostrarme su ciudad. Durante mis primeros recorridos fue fácil encontrarme con una buena cantidad de personas dedicadas a la venta informal de una buena variedad de productos o alimentos, algunas realizaban concursos con roedores, mujeres y hombres de una diversidad étnica notable mostraban distintos bailes, shows teatrales y, por supuesto, no faltaron lxs jóvenes que rapeaban y bailaban break dance en la plaza Simón Bolívar.

Esta investigación se dota y enriquece con una primera estancia que realicé en Colombia durante el segundo semestre del 2013 y los primeros meses del 2014. Durante los meses de agosto a diciembre de 2017 estuve nuevamente en la ciudad de Bogotá; pero esta vez para cumplir el trabajo de campo ya con objetivos definidos, como parte del tercer semestre del posgrado en Estudios Latinoamericanos (UNAM). Conté con el apoyo adicional del Dr. Eduardo Restrepo, director del

posgrado en Estudios Culturales en la Pontificia Universidad Javeriana. Con él participé en el seminario de investigación: *Privilegios, racismo y xenofobia en Colombia*, en la Facultad de Ciencias Sociales; adicionalmente tuve un par de asesorías personales y un manual que me fue de mucha ayuda: *Etnografía. alcances, técnicas y éticas* (2016).

La etnografía es generalmente definida como la *descripción* de lo que las personas hacen desde una perspectiva de las propias personas; el profesor Restrepo agrega:

Esto quiere decir que a un estudio etnográfico le interesan tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas). La articulación de esas dos dimensiones es, sin lugar a dudas, y el alcance de la etnografía con respecto a otros tipos de descripción. Así, lo que busca un estudio etnográfico es describir contextualmente las relaciones complejas entre prácticas y significados para unas personas concretas sobre algo particular. (Restrepo 2016, 16).

De esta manera, la etnografía pasa a convertirse en un profundo análisis de la descripción de las prácticas y significados para las personas en relación a su vida social particular, lo que implica realizar *comprensiones situadas*; es decir, dar cuenta de las diferentes formas de habitar, de pensar, de conocer y darle significado al mundo para ciertas personas a quienes nos interesa conocer; en este caso, es a las juventudes que, a través de la cultura hip hop, construyen otras formas de identidad, que podemos considerar alternativa frente la cultura de consumo/desarrollista propuesta –como ya vimos– por los modelos de desarrollo internacional, adoptados por los gobiernos de nuestros países.

Durante mi estancia en Bogotá, la mayor parte del trabajo etnográfico se realizó en las zonas aledañas al centro y sur de la capital, esto, porque ya en estos barrios, en la década de 1990, comienzan a ser notables las primeras organizaciones de jóvenes hiphopers. En la actualidad estos barrios congregan una buena cantidad de espacios culturales, abiertos a la participación y propuestas artísticas del hip hop; es relativamente fácil ubicar lugares dedicados al fomento de esta cultura. Existen colectivos, agrupaciones y personas que, en su labor diaria y en la colaboración conjunta, hacen del hip hop de esta ciudad una manifestación cultural única, que refleja en su producción las inquietudes actuales de su contexto inmediato.

El trabajo etnográfico se ubicó concretamente en los barrios de la Perseverancia, los Mártires, Puente de Aranda, Teusaquillo y Chapinero. No obstante, tampoco dejé pasar la oportunidad de conocer barrios emblemáticos para el hip hop bogotano al sur y poniente de la ciudad. Conocí las localidades de Usme, San Cristóbal, Ciudad Bolívar, Bosa, Fontibon y Soacha, convirtiéndome en visitante asiduo y, en ocasiones, fui acompañado por los propios residentes y en otras por amigos que tenían actividades en las cuales me consideraron para colaborar.

El conocer el hip hop bogotano fue un trabajo enriquecedor. A pesar de realizar la mayor parte del trabajo de campo en la zona central de la capital, es importante destacar que:

Desde el anclaje concreto de la etnografía se pueden establecer ciertas generalizaciones y teorizaciones que van más allá de los sitios y gentes con las que se adelantó el estudio etnográfico. Este es uno de los esfuerzos más interesantes que debe concentrar el etnógrafo: resaltar las singularidades de un contexto al tiempo que debe establecer de qué manera esas singularidades aportan a la comprensión y conceptualización de lo que sucede en otros contextos. De esta manera, la etnografía supone una estrategia de investigación que implica una densa comprensión contextual de un escenario para establecer conexiones y conceptualizaciones que lo vinculan con escenarios más generales. (Restrepo 2016, 17)

La etnografía se planteó con la finalidad de conocer la configuración de las identidades alternativas emergentes en ciertos barrios de Bogotá, sin que esto signifique, que ahí se encuentren los límites. Es claro que la producción cultural del hip hop bogotano puede evidenciar cuestiones socioculturales más generales del país.

Una primera característica que logré ubicar del hip hop bogotano es su arraigo en las capas populares; mismas que muestran abiertamente su descontento social a través de los cuatro elementos que conforma esta cultura; son manifestaciones que surgieron inicialmente como una forma de ruptura sistémica, generando nuevas perspectivas para la autodeterminación de los jóvenes que se congregan alrededor. El hip hop desde su origen es denunciante y demandante, desde una diversa gama de expresiones que comenzaron a emerger de la creatividad de los jóvenes, se expande actualmente en toda Colombia como una cultura juvenil catártica que parte de recursos lúdicos y (re)creativos con los cuales se identifican, expresan sentimientos, cuestionamientos, posicionamientos políticos y críticas al *globalismo pop* del siglo XXI.

Los elementos que conforman la cultura hip hop comenzaron a desarrollarse – principalmente– en los barrios centrales de la ciudad; de la misma manera empieza una estigmatización social que pensó este movimiento cultural único de personas “marginales, rateros, ratas, chirris¹⁹, gente pobre, gente negra, gente indígena, el rap no existe en la pequeña burguesía, viene de las Cruces, de Ciudad Bolívar, de Soacha, de Suba, del sur...” (Natalia Londoño, conversación con el autor, octubre 2017). Si bien, muchos jóvenes se iniciaron en el hip hop partiendo de un ideal de actividades ilícitas, esto también se ha ido consolidando y arraigando, en los parques de cada barrio como una alternativa para construir una identidad cultural distinta, que responda a su realidad:

Mi nombre es Oscar León, más conocido en las últimas fechas como “el Flako”, apodo que ha cogido fuerza, soy de la agrupación “Los flakos 91”; agrupación o proyecto que se viene congregando desde hace ocho años, yo pertenezco a un parche cuando viví en Usme, nosotros vivimos en la localidad de Puente Aranda, en Usme teníamos un parche que se llamaba Ghetto91, eso era en las lomas, todo eso era loma, pero allá llegaba la imagen que nos vende Estados Unidos: el pandillero, ser gangsta, y pues, en mi inicio en el rap, a los diez o doce años –ahora tengo veintiocho años. Llevo mucho en el rap, pero lastimosamente cogí el rap por donde no era el buen camino, el pandillismo, de pronto drogas y cosas de esas, monopolizar los patios, cobrando *vacunas*²⁰; y conforme fui creciendo, hace como unos diez años, quien me *trasteó*²¹ fue mi madre; porque se enteró que me iban a dar... que me querían bajar, digamos; fue que me trasteó ocultamente. Ahí me doy cuenta del problema en que me metí y ahora pues acá, en el barrio de Alcalá, en la localidad de Puente Aranda, de Bogotá, aquí encontré *panas*²² con quien cantamos, *freestaleamos*,²³ hacemos unas fiestas de locura, pero ahora se tomó el *parche*²⁴ como para dar un mensaje de lo que es realmente el rap colombiano y latinoamericano, que ya tratan más temáticas de lo que se

¹⁹ *Chirri* es una concepción (principalmente juvenil) que hace referencia a los habitantes de calle, principalmente quienes consumen algún tipo de psicoactivo de una manera poco salubre.

²⁰ *Vacuna*, es la forma coloquial como algunas personas en Bogotá le denominan a algún tipo de cobro, renta o solicitud económica a cambio de seguridad en locales comerciales.

²¹ *Trasteó*, coloquialmente se refiere a la acción de mudarse o cambiar de residencia.

²² *Panas*, amigxs.

²³ *Freestaleamos* o *freestalear*, en la cultura hip hop hace referencia al rap en estilo libre en el cual se suele improvisar rimas en relación a una temática seleccionada previamente.

²⁴ El *Parche*, es como coloquialmente se le conoce al conjunto de amigxs.

sufre en los países; así formamos Flakos 91 que es una agrupación familiar. (Oscar León, conversación con el autor, octubre de 2017).

El segundo semestre del 2017 observé una ciudad de Bogotá en un contexto de descontento social y generacional; principalmente por considerar que “las dinámicas públicas y sociales de los gobernantes no son otra cosa más que el reflejo de un país dependientista, desigual e históricamente reprimido” (Silvia Casas²⁵, conversación con el autor, agosto de 2017). A pesar de lo anterior, surgen con más fuerza nuevas organizaciones juveniles, sociales y culturales con expectativas de un cambio paradigmático en sus formas de relacionarse; y, principalmente, en su construcción integral como personas que habitan un mundo global basado en nuevos valores que cuestionar.

La cultura hip hop en Estados Unidos se consolida los primeros años de la década de 1970. “El origen de esta cultura tiene un trasfondo profundamente social y político. Nace como una respuesta cultural y juvenil a la desigualdad del modelo económico político capitalista.” (Navarro 2005, 81) Convirtiéndose de inmediato en denuncia de las difíciles e injustas condiciones de vida en que se encontraba parte fundamental de la sociedad norteamericana.

La organización Universal Zulu Nation, fundada en 1976 por Kevin Donovan, quien luego de viajar al continente africano en su juventud volvió a nacer como “Afrika Bambaataa Aasim, que representa su conexión con la madre África (Bhambatha fue un líder rebelde africano del siglo XX)” (Solano 2015), fundamental en la consolidación de la cultura hip hop en el Bronx, logrando trascender por proponer alternativas pacifistas para la resolución de conflictos de “las diferentes pandillas (gangs) violentas que controlaban buena parte de los barrios más desfavorecidos de Nueva York”. (Sofía Coronado Barragán 2015, 17)

Afrika Bambaataa es un ícono de la cultura hip hop. El 9 de abril de 2015, cuando visitó la ciudad de Bogotá, inmediatamente pasó a convertirse en un acontecimiento:

¡Mítico!, eso fue en conmemoración del Bogotazo, comenzó desde antes de entrar al teatro, todos gritábamos: ¡bogotazo, bogotazo! Pues la boleta decía: *comienzo las 7 p.m.*; y nos dieron acceso hasta las 9 p.m.; igual, cuando entramos, todo fue muy chévere porque había muchos bailarines de break dance, y la fiesta se prendió, había mucho rapero de todo,

²⁵ Coordinadora del Área de Comunicación Educativa del Museo de la Independencia, Casa del Florero de Lorente Crs. 7 #11-28.

muchos de barrio, porque la entrada fue muy barata; si mal no recuerdo, unas 20 *lucas*²⁶ (Irene Sánchez, conversación con el autor, agosto de 2017).

Durante su visita a Colombia, en 2015, Bambaataa también participó en la cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz. En diferentes foros relató su papel como fundador de una organización que actualmente reúne a jóvenes en todo el mundo. En entrevista para el diario el *Tiempo* explicó que en aquel momento la esencia del hip hop comenzó como una reivindicación por:

Los derechos civiles en Estados Unidos, en los años 60, cuando teníamos a Martin Luther King y a Malcolm X. Encontramos a Elijah Muhammad y la Nación del Islam, al mismo tiempo estaban en las calles de Nueva York, donde se encontraban tantos estilos musicales, sonidos que venían del Caribe: calypso, soca, salsa. También había grupos sociales, como las panteras negras, y también el eco de los DJ de las estaciones de radio y los poetas como Sonia Sánchez, Haki Madhubuti, Nikki Giovanni (...) Estaba todo dispuesto para que naciera un nuevo movimiento, en el que me involucré con Grandmaster Flash y DJ Kool Herc. Había muchos hermanos y todos jugamos un rol en la creación de lo que llamamos hip hop como una cultura completa. (Solano 2015)

El periodo que Bambaataa relata tenía como contraparte los embates imperialistas de los Estados Unidos con el apoyo de dictaduras y guerras fuera de su territorio. Sin embargo, estos no previnieron la participación juvenil de una generación que se propuso cambiar al mundo. En este momento histórico, la cultura hip hop comienza a sentar su postura política, pues:

Refleja que ese protagonismo de los jóvenes en luchas reivindicativas se materializó en la realización de prácticas culturales alternativas que, en algunos casos, rompían con lo impuesto como cultura y arte. Posteriormente, estas prácticas culturales alternativas se consolidaron en culturas con posiciones políticas claras y contundentes donde el joven se posiciona como actor de tejido social. (Sofía Coronado Barragán 2015, 17)

En el caso particular de la juventud colombiana en la década de 1980 comienza a permear un imaginario que los estereotipó como los principales actores de los hechos violentos que vivía el país. En mayo de 1984 el “presidente Belisario Betancourt, implantó el estado de sitio en todo el territorio nacional y declaró la guerra a los traficantes de droga, tras el asesinato del ministro de

²⁶ *Lucas*, es la manera coloquial de referirse a la cantidad de mil pesos colombianos. Ejemplo: 7 mil pesos son “siete lucas”.

Justicia, el senador Rodrigo Lara Bonilla” (País 1984), quien murió a manos de un par de sicarios que no pasaban de los dieciocho años. Un año después, también en la capital colombiana, fue tomado el Palacio de Justicia por un grupo guerrillero –cerca de 40 personas– del M-19. Luego de 28 horas, el resultado fue “una de las peores tragedias de la historia del país: más de 100 personas fallecidas” (C. Castro 2015); inmediatamente, los medios de comunicación se encargaron de vincular a los jóvenes como parte fundamental de las filas de las guerrillas.

Tras estos acontecimientos, la juventud es duramente vinculada y criminalizada con la cultura del narcotráfico o la guerrilla, la muerte y el sicariato. Surge entonces una identidad social que excluye y embiste lo que significaba ser joven en:

Un país marcado por desigualdades y brechas sociales específicas y, por lo tanto, que generan, en algunos casos, estigmatizaciones hacia las culturas juveniles y a los jóvenes de determinados sectores sociales; los sectores marginalizados, donde se les señalaba como sicarios, gatilleros, viciosos y ladrones a sueldo.” (Sofía Coronado Barragán 2015, 18)

La cultura del hip hop en Bogotá comienza a ser retomada por una parte importante de jóvenes que van asentándose en las zonas periféricas de la ciudad, a través de las diferentes manifestaciones; pero más visible en sus inicios gracias al break dance donde “en discotecas del centro y barrios como el 20 de Julio y las Cruces, entre otros. Los pioneros en desarrollarlo fueron grupos constituidos como los Bone Breakers, los Hard Breakers, Electric Breakers, Street Power entre otros.” (Sofía Coronado Barragán 2015, 20)

La capital colombiana fue quizás una de las primeras en recibir la influencia del capitalismo cultural de los Estados Unidos; en la década de 1980 comenzaron a ser más frecuentes las proyecciones de películas de Hollywood. Un par de ellas que sin duda marcaron al hip hop bogotano fueron: *Wild Style*²⁷ (1983) y *Beat Street*²⁸ (1984) ambas proyectadas en el Teatro Embajador. Estas producciones “abrieron los ojos de una generación de muchachos –en su gran mayoría habitantes de los sectores populares– que vieron su realidad reflejada en las calles de Brooklyn y el Bronx.” (Durán 2015, 50). Con la suerte de compartir residencia con Marta Casas en el barrio de la

²⁷ *Wild Style*, Director: Charlie Ahearn, se estreno el 23 de noviembre de 1983, para su consulta: <https://goo.gl/LtSu4K>

²⁸ *Beat Street*, Director, Stan Lathan, se estreno el 8 de junio de 1985, para su consulta: <https://goo.gl/QQBXCx>

Macarena en el centro de Bogotá, una amante de la ciencia ficción desde su juventud, recuerda que:

En los ochentas comenzaron a llegar películas de la época, como: *Terminator* o *Vaselina*, también las de Disney, Rocky, de todo, yo me convertí en la tía favorita por mi gusto a la ficción y el cine, así que llevaba a mis sobrinos muy seguido, y todavía” (Martha Casas, conversación con el autor, octubre de 2017).

El rap en la actualidad suele ser muy criticado por su vertiente comercial de alcance mundial, pero además, este proceso cultural está permeado del *globalismo pop* de la nueva centuria. Sin embargo, en América Latina, y particularmente en la ciudad de Bogotá, el rap también está convirtiéndose en una expresión rítmica y lírica cada vez más utilizada por la juventud; principalmente porque en su ejecución, se puede prescindir de cuantiosos elementos tecnológicos que suelen ser costosos; luego de visitar con frecuencia una buena cantidad de barrios, parques y espacios alternativos, destacó que aún sin bocinas o grandes medios tecnológicos, muchos jóvenes se reúnen para freestear con las posibilidades que tienen a su alcance. Así sea únicamente su voz.

También tuve la gran fortuna de conocer a la rapera *Midras Queen* con más de 20 años en la escena local. Ella me recibió en la Fundación de la Familia Ayara en varias ocasiones y con el paso de los días, logramos conversar muchos temas en relación al hip hop bogotano, ella me sugirió comenzar por el barrio de las Cruces pues:

Aquí nace el hip hop en esta ciudad, primero los breakdancer’s y luego grupos como Gotas de Rap y la Etnnia fueron pioneros de la cultura hip hop; fueron los primeros en hablar abiertamente de la guerra, del narcotráfico, de los abusos de autoridad; en esos barrios la *tomba*²⁹ entraba para levantar a todos los *manes*³⁰ que podían. (Sandra Mosquera, conversación con el autor, octubre de 2017).

Desde su origen, el rap de esta ciudad se ha dotado de un importante peso político, crítico, de denuncia, sensibilización y de concientización en torno a la realidad socioeconómica que les rodea. Conocí el trabajo realizado por la Etnnia 5-27 y Gotas de Rap, ambas agrupaciones originarias del barrio de las Cruces en Bogotá. La primera estuvo conformada por los hermanos Káiser, Kany y

²⁹ La *Tomba* o los *Tombos* es una expresión coloquial colombiana para referirse a la autoridad pública: los policías.

³⁰ *Manes* es una forma coloquial en cómo se adaptó la palabra del inglés **men** que se refiere en plural a “los hombres”.

Ata, –en la etapa fundacional también estuvieron los Mc Zebra y Boikot– ellos, al igual que miles de colombianos llegaron a la capital buscando refugio de la violencia que se vivía en bastantes regiones del país; su padres consideraron Bogotá como un sitio seguro y con las condiciones mínimas para vivir tranquilamente, “nuestro papá era de la Costa Atlántica y nuestra mamá era de Boyacá. Ellos llegaron a la ciudad y se asentaron en Las Cruces, que para ese entonces era un barrio muy popular.” (Cano 2016) Káiser también recuerda que: “siendo niños, fuimos al Teatro el Embajador a ver la película de Beat Street (1984); fue amor a primera vista y a primer oído, ese fue el primer contacto que nos marcó para ser lo que hoy en día somos.” (Durán 2015).

En el álbum: *El ataque del metano*, de la Etnnia se relata la cotidianidad de los jóvenes bogotanos a principios de la década de 1990, a través de un viaje sonoro que consta de 10 pistas con letras concisas, directas y sin tapujos; comienza denunciando:

Caminábamos todos en nuestro ambiente, la noche ya riñaban se veía muy poca gente; ¡rugió la sirena. - ¡Contra la pared hijueputas no se muevan que cayeron en la recta! ¡Cállate! - Más tarde nos subieron, identificación, la huella nos exigieron, me hablaba el perro con tono tosco: mariconcito yo a ti te conozco... mi orgullo se veía muy ofendido al ver como éste me tenía muy herido. Dijimos somos humanos y tenemos nuestros derechos. (La Etnnia, *Pasaporte sello morgue*, 1995)



Barrio las Cruces al sur-occidente de Bogotá, Colombia. Fotografía: Víctor López, octubre 2017.

Tres elementos del hip hop bogotano que percibí y que tienen un fuerte impacto en su reproducción fueron el beatbox, el freestyle y el graffiti. El primero es la creación de sonidos y efectos guturales –principalmente– que imitan la percusión, la rítmica y los beats de las pistas de la música hip hop. Es muy frecuente conocer jóvenes que imitan y crean sonidos que acompañan perfectamente al MC al momento de improvisar o freestear generalmente en relación a temas de la política nacional. El graffiti tiene un sentido más pictórico e, incluso, con un marcado contenido político (palabra de procedencia italiana “*graffiare*” “garabatear”), esta manifestación artística del hip hop en Bogotá también tiene una clara influencia en la sociedad al ir ganando espacios; inclusive un personaje como el anterior alcalde Gustavo Petro entre los años 2011 y 2014, fue duramente criticado al grado de ser destituido, entre otras cosas por abrir espacios públicos para la producción artística de un derivado del graffiti: el arte urbano.

La década de 1980 es para el graffiti la época de su consolidación; autores como el colombiano Armando Silva lo definen –en su libro *Graffiti: Una ciudad imaginada*– como “un tipo de comunicación bien cualificado. No posee emisor reconocido, no se dirige a nadie en particular, no concede ninguna garantía en su elaboración o su permanencia y ni siquiera en cuanto a sus efectos.” (Silva 1988, 20) Años más tarde, y con el importante papel que va tomando el graffiti en la capital, Lelia Gándara agrega que esta manifestación cultural “involucra una noción de espacialidad y refleja bastante acertadamente la irrupción de la escritura de graffiti en un lugar no legitimado. Particularmente un lugar público o privado sobre el cual el escribiente no tiene ningún tipo de prerrogativa” (Gángara 2002, 35).

La ciudad de Bogotá muestra en sus calles trazos irreverentes, con mensajes que muestran otra mirada de las situaciones sociopolíticas que se viven en el día a día; mucho del espacio público está maquillado por el graffiti; para muchos quizás rompa con la estética de la ciudad, pues es un arte que en su acción utiliza fachadas en la ciudad esperando compartir un mensaje. Este elemento gráfico del hip hop se muestra como una expresión artística que retrata la identidad juvenil de esta ciudad. Es protesta y exalta problemáticas de diversas índoles haciendo un llamado a la sociedad general para observar la realidad desde distintas perspectivas.



Graffiti "Memoria" av. Veintiséis barrio de Teusaquillo en Bogotá, Colombia.
Fotografía de Víctor López. Julio 2013.

El hip hop bogotano se presenta como una de las diversas y más complejas formas de agregación y organización juvenil, desde un sentido popular (re)significa y recrea la noción tribus urbanas, contracultura y subculturas juveniles, categorías conceptuales que por varias décadas han estado presentes en nuestros contextos y que han sido permeadas bajo la lectura unidireccional de las instituciones oficiales. También genera sus propios espacios para una producción cultural alternativa, sin que importe confrontar lo público o lo privado, la juventud del Distrito Capital está en la constante intervención de objetos que, a fin de cuentas, fueron creados para ser ocupados por ellos mismos.

Pensar los jóvenes de manera relacional y como actores situados en un contexto complejo de instituciones, de relaciones, de quiebres y de poderes en continua disputa implica evitar la subvaloración de sus expresiones y producciones, y para ello hay que evitar pensar a los jóvenes como sujetos que flotan desanclados del mundo social. (Reguillo 2001, 8)

Los últimos años del siglo XX la sociedad colombiana fue marcada por aires de agitación en varios campos. Se estrenó Constitución en 1991, participaron en la justa mundialista de los Estados Unidos en 1994, la película de *La Estrategia del Caracol*³¹ obtuvo varios reconocimientos internacionales; surgió la figura del cómico-crítico-político Jaime Garzón y la del no-político Antanas

³¹ La estrategia del Caracol, Director: Sergio Cabrera, se estrenó el 25 de diciembre de 1993.

Mockus. En 1996 sale a la luz el cassette del *Ataque del Metano*, compuesto en su totalidad por jóvenes del barrio de las Cruces.

El primer trabajo del grupo bogotano la Etnnia, fue sin duda el claro reflejo de la vida cotidiana entre pandillas, la violencia generalizada, el tráfico de drogas, la limpieza social y el abuso de autoridad; todo denunciado no sólo en la cinta musical, sino a través de todo un movimiento que comenzaba a gestarse, apoyados del break dance, la producción musical y el graffiti:

Bogotá empezó a llenarse de unos grafitis que advertían sobre un ataque inminente –*El ataque del Metano*–; muchas personas relacionaron esas amenazas con la constante y violenta zozobra que experimentaba el país (Durán 2015, 54).

El comienzo del siglo XXI este país –en los gobiernos de Uribe y Santos– comienza a experimentar las consecuencias socio-políticas de las políticas neoliberales. En nuestros países ha sido más que visible que el seguimiento del modelo desarrollista, no sólo ha aumentado las desigualdades sociales, también ha recrudecido la violencia que, en el caso particular de Colombia, tiene una larga data de más de cincuenta años:

Toda mi familia es de acá de Bogotá, he visto la transformación de esta ciudad, durante los últimos 50 o 60 años, y sin titubear te puedo decir que la violencia ha tenido unos lapsos de tal intensidad que a veces me cuesta trabajo comprender cómo esta ciudad sigue en pie; desde el bogotazo, el bombardeo del Palacio de Justicia y con Uribe los falsos positivos; varias generaciones de esta ciudad han sido violentadas. (W. Castellanos, conversación).

A los días de estar en Bogotá mi amiga Irene a quien le había contado mi interés para este viaje. De inmediato me puso en contacto con varios proyectos que convergían en *La Chatica, Centro de Investigación y Producción del Arte*, se trata de un edificio en la avenida Caracas casi esquina con calle 16, ubicado en el barrio de los Mártires, aledaño a Puente de Aranda, a unas calles del centro de la ciudad, y de la Plaza Simón Bolívar. En la Chatica conocí, de primer momento, al colectivo de graffiti y artes plásticas *Atempo*, el laboratorio fotográfico *el Cartucho* y el taller de cerámica *El caldero de plata –Ag*; un par de semanas más tarde conocí la Fundación Ayara y particularmente generé un vínculo amistoso con la rapera Midras Quen, quien con una larga trayectoria me recomendó con artistas de la movida actual del hip hop en Bogotá. Visité varios proyectos relacionados a la cultura hip hop; tomé talleres de break dance, graffiti, serigrafía y charlas. Conocí a varias raperas de una buena cantidad de barrios de la ciudad gracias al colectivo de *Creadoras de*

Contenido, quienes realizaban en ese momento un concurso de rap, el cual, me puse al tanto, llevó un interesante proceso organizativo.



Irene Sánchez Castellanos.
En el circuito cultura la RE-Pública.
Edificio la Chatica en av. Caracas
con calle dieciséis en
Bogotá, Colombia, 2017.
Fotografía análoga de Pablo Guerra
El cartucho.

En el mes de octubre me invitaron a colaborar en la convocatoria anual de la *Re-Pública*, una alianza entre colectivos y proyectos artísticos que buscan incidir en lo público con un sentido social: se desea generar una comunidad alternativa a las formas hegemónicas del cómo se pretende vender la cultura en su ciudad; en este encuentro también tuve la gran fortuna de coincidir con Natalia feMcee Elisa; quien hace parte de *Wakamayxs*, un espacio itinerante que semanalmente convoca al micrófono abierto a beatboxers y freestalexers en Bogotá. No sólo eso, también era un espacio para la iniciación y compartimiento de conocimiento de la cultura hip hop; este se realizaba principalmente en los barrios centrales y fue interesante conocer –sentirme– parte de otro proceso organizativo en la ciudad que buscaba re-conceptualizar la idea competitiva que heredó el hip hop.

La cultura hip hop en Bogotá no podría ser conceptualizada, ni definida de una manera particular y mucho menos estática; las propuestas que he decido hagan parte de esta investigación,

es por considerarlas desde la perspectiva de Foucault –la cual se analiza en el siguiente capítulo– como: *resistencia creativa*. Una herramienta que agregué al trabajo etnográfico y que, sin duda, me ayudó mucho para conocer las calles de Bogotá, fue el uso continuo de mi bicicleta. Con ella tuve la total libertad de desplazarme a cualquier lugar al que se me refería; considero que ésta me apoyó bastante para conocer detalles y circunstancias poco habituales que suceden en la ciudad, como las *peleas de gallos* que tienen lugar en diferentes parques aledaños al centro, principalmente en dirección al sur y los barrios de Chapinero y Teusaquillo.

La pelea de gallos en la cultura hip hop tiene origen al igual que el rap, en la década de 1970 cuando los mcs comienzan a improvisar. La intención fue hacer partícipes a los asistentes a la fiestas de hip hop quienes lanzaban frases a lxs mc quienes debían utilizarla para rimar. Esta actividad se realiza generalmente en un círculo denominado como *cypher*³², donde también suceden encuentros de break dance. Sin embargo, en el año 2005 la marca de una bebida energética: *Red Bull*, comenzó a organizar un concurso a nivel hispano donde la intención principal es desarmar a tu oponente improvisando líricamente; luego de más de 14 años, este concurso tiene una gran popularidad mundialmente ocasionando que muchxs jóvenes se reúnan para entrenar, o prepararse para las eliminatorias. Así fui descubriendo reuniones semanales.

No cuestiono para nada la habilidad y gran técnica que tienen una buena cantidad de rapers que participan año con año; sin embargo, y tomando en consideración el contexto particular de una ciudad como Bogotá, me topé con muchxs jóvenes que replicaban a través del hip hop un modelo cultural de competencia, humillación y protagonismo: “¡lo que sea parce!, ¡lo que se te ocurra que pueda pegarle en la mente!, ¡que no tenga como responderle!, eso es parcerito, rayarle el parche en su mente, de eso se tratan las peleas de gallo; hay que ser el mejor” (J. Mauro, conversación con el autor, 12 de octubre de 2017). Tampoco deseo idealizar el hip hop bogotano como si todo fuera una resistencia cultural; la exposición masiva del “Red Bull Pelea de Gallos” en nuestros países es el claro ejemplo, de cómo el *globalismo pop* ha insertado su hegemonía cultural; esta marca es capaz de dictar las reglas o parámetros de lo que se tiene que hacer para “ser el mejor”; el modelo y sistema cultural puede ser propuesto incluso por instituciones transnacionales –como es este caso.

A pesar de asistir a una buena cantidad de actividades relacionadas con el hip hop en esta ciudad, estoy considerando ejemplos que en su producción y manifestación cultural cuestionan el

³² *Cypher*, es un término utilizado dentro de la cultura hip hop, para referirse a un círculo de rapers o break dancers dentro de cual la idea es improvisar, ya sea rimas o pasos de baile.

ordenamiento sociocultural que se ha venido implementando en los últimos dos periodos gubernamentales. La resistencia creativa propuesta por Foucault la percibo en el hip hop bogotano, como un proceso constante que responde a su propio contexto, existe un *poder* ejercido que está pasando del Estado a las Multinacionales. Como consecuencia, parte importante de las juventudes de las últimas décadas están encontrando en el dinamismo del hip hop el medio adecuado para construir identidades alternativas a través de la música y el arte.

Capítulo III

Identidades Alternativas a través de la música y el arte

Yo no me como ese cuento, sólo quedará en intentos, ya no creo en la moral ni en los preceptos, siendo particular, suelen vender publicidad desde un carro hasta una crema dental con una mujer desnuda, ¿qué es esto? Consumismo brutal que busca causar gran impacto, mente es cambiar y distraer la sociedad, ¡exacto! Usaran hoy tus complejos como un gran artefacto, censuraron tu mente, te hacen perder el tacto, tanto que muchas se operan las tetas, otras por estas flacas o gordas se esclavizan y se enferman, desde que son niñas a jugar con muñecas te enseñan, y que se sientan muy bien y que al esposo lo obedezcan, que parezca una princesa y se exhiba en las revistas, si una se prostituye en la calle son mal vistas, cuando para muchas no existe alternativa, son desterradas de sus tierras o violadas desde niñas.

Nira Clandestine.

La incursión de las mujeres en la cultura hip hop de Bogotá

Gotas de Rap es otra agrupación que, a la par de la Etnnia, es también considerada un referente fundacional para el hip hop bogotano; comenzaron cuestionando las complejas problemáticas que atravesaba el país en cuestión de seguridad, corrupción, discriminación y machismo. Este proyecto fue conformado principalmente por “Javy (Tormento), Kontent y Melisa; también participaron itinerantemente artistas como: Don Popo, Santa Cruz, Marlon, Cap e Inspector Fire, en diferentes etapas pero siendo todos clave para el desarrollo del grupo, tanto musical como artísticamente.” (Firmiano 2015, web)

El periodo activo de Gotas de Rap fue rápido pero suficiente para dejar un legado no sólo en Colombia, pues su *mixtape Contra el Muro*³³ (1995) fue la primera grabación de rap lanzada en el país, popularizada un par de años después, cuando sus integrantes organizaron la famosa ‘Opera Rap’ que mezclaba rap y teatro; con esta presentación escénica lograron realizar una gira por media Europa y saborear el éxito internacional. Poco después, su disco *Revolución*³⁴ (1997) se consagró como uno de los más importantes del rap latinoamericano (Franco 2017, web)

Los versos de estxs raperxs oriundxs del centro de la ciudad se propagaron por todos los barrios de Bogotá, canciones como: *Militares*, expresaban el malestar generalizado de la juventud

³³ Gotas de Rap, *Contra el Muro* (1995), Álbum completo: <https://goo.gl/8Rhuy2>

³⁴ Gotas de Rap, *Revolución* (1997), álbum completo. <https://goo.gl/cmdzCZ>

de esta generación en la década de 1990, periodo donde se recrudeció la violencia con el surgimiento de paramilitares, y como respuesta el Estado deseaba agregar más civiles a las filas del Ejército Nacional de Colombia:

Servicio militar conmigo no vas a acabar, servicio que me ata y me obliga a asesinar, me manda a un mundo de locos donde hay que disparar, mi *parche*³⁵ sigue inocente porque desde arriba me toca matar, las balas no van a parar, las madres no van a callar, un pueblo que se educa y pide libertad. (Gotas de Rap, *Militares*, 1997.)

Luego de una larga gira por países como Gran Bretaña, Alemania, Holanda y Francia este quinteto regresó a Colombia. Hay quienes consideran que:

El protagonismo siempre lo tuvo el carisma y la energía de la primera gran rapera colombiana. Elizabeth ‘Melissa’ Contento, que se convirtió en un ícono del poder femenino en escena, y en un país donde el machismo imperaba. Una movida un tanto revolucionaria, innovadora y a su vez empoderadora. (Franco 2017, web)

El 22 de junio de 1999 el diario El Tiempo publicó lastimosamente: “Luto en el rap colombiano. La popular vocalista de la agrupación bogotana Gotas de Rap pereció a los 23 años de edad, en compañía de su hijo de 2 años en un accidente automovilístico en Houston, Estados Unidos.” (E. Tiempo 1999, web) El fallecimiento de esta rapera fue un duro golpe para el rap femenino, principalmente en una movida donde los mismo raperos a la distancia se recuerdan como machistas y envidiosos, no deseaban expandir la escena para las mujeres y su entrada a esta movida era complicada, el hermano de Melisa, Carlos Gustavo Contento en una entrevista en julio de 2017 para Noisey –*Vice*- recuerda:

Nosotros decidimos meter algunas chicas en el grupo e ingresaron como cinco, pero solo a bailar en las coreografías, en el transcurso de lo que sucedía fueron saliendo de una en una y solo quedó Melissa. Ella decía que quería cantar y que quería escribir en el grupo, pero en ese tiempo el rap era muy machista y como todo en Colombia era así. Yo fui uno de los que votó para que no la dejáramos. No quería que ella estuviera porque el rap era como de la calle. Pero la nena empezó a escribir letras y a salir a hacerlo por su cuenta. En un momento nos mostró una canción que había hecho y quedamos sorprendidos porque la composición

³⁵ *Mi parche*, es una expresión para referirse a un grupo de amigxs.

tenía mucho sentido, la nena tenía harta visión para hacer eso y se convirtió en una de las primeras mujeres en Bogotá en cantar rap.” (Franco 2017, web)



Presentación de Gotas de Rap en la Media Torta en Bogotá, Colombia en el años de 1997.
Imagen extraída de la revista virtual: Guarida Hip hop en <https://goo.gl/6cY4KD>

Desde la emergencia del rap bogotano Melissa dejó claro, que el hip hop no era una cultura que diferenciara género para poder ser apropiada, una canción que indudablemente hay que citar es: *Machismo con M de Mujer*, en la cual, acompañada de potentes y sucios beats en una grabación bastante precaria, muestra su fuerza crítica y el reflejo de su realidad compartida con muchas jóvenes en Bogotá a finales del siglo XX:

Hoy necesito a todos ustedes, porque es momento de romper redes; mamá lo dijo, abuelo también, pero yo elijo pensarlo bien, la mujer en el paraíso es la única prueba y sin permiso de que de ahí en adelante toda mujer, será pequeña y menos fuerte, y lo que suceda será su suerte. No hay sexo débil, ¡no más machismo!, tampoco quiero ¡el feminismo!, la libertad y la igualdad, es lo que yo pido a la humanidad.

Es mi tormento, estoy condenada, pero no miento esto es tenaz, alumbrarás la descendencia, lo particular es tu tendencia, no trabajas pues no hay trabajo, lo que ganas es pura paja, al rato tus operaciones son un rumor, las adulaciones son lo mejor, lo que yo copio, no me incomoda, es sello propio que te acomoda. Las cosas más machistas te las doy en esta lista, primeramente discriminación salarialmente en nuestra nación, segunda cosa es el manejo de nuestra casa como un espejo, no es la tetera, ni un hotel, lo que yo quiero es la libre fe, acá hasta los hijos nuestros son acuñados. Me tienen harta: No sexo débil, ¡no más machismo!, tampoco quiero ¡el feminismo!, la libertad y la igualdad, lo que yo pido a la humanidad.

La televisión, la radio también, comunicación, el sexo a lo bien, el sufrimiento de las mujeres, que si los tengo me va re-bien, madre soltera estoy contigo mi ayuda entera yo si lo digo. Mi compañero no me impurifica, sí yo lo quiero se va de prisa hacer el amor con cualquier otra, para él mejor, él toma coca, pero soy yo la que paga, el *men* se pone a raya, él no me escucha, no me perdona, es una lucha a tu persona, si tu y mis hijos seres humanos porque permites que te los repriman: No sexo débil, ¡no más machismo!, tampoco quiero ¡el feminismo!, la libertad y la igualdad, lo que yo pido a la humanidad.”(Gotas de Rap, Machismo con M de Mujer, 1995).

En la cultura del hip hop bogotano, Gotas de Rap es sin lugar a dudas una agrupación que influyó a muchxs raperxs. Destaca el papel de Melissa, al ser considerada una de las primeras mujeres en grabar una canción de rap en la capital, también parece ser la primera *feMCee*³⁶ en la ciudad. Este tema musical cuestiona sin duda, la visión constructivista que se pretende del ser mujer, al mismo tiempo es una crítica de su entorno socio-cultural. Vale la pena recordar las ideas lanzadas por la francesa Simone de Beauvoir quien en su libro de 1949, *El Segundo Sexo*, explica:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica femenino. Únicamente la mediación de otro puede constituir a un individuo como

³⁶ *feMCee*, es una categoría utilizada para referirse a una mujer *Mc* –*Master of Ceremony*. En últimos años raperas como: Rebeca Lane (Guatemala), las Crudas Cubensi (Cuba), Nakury (Costa Rica), Mare Adevvertencia Líryka (México), Caye Cayejera (Ecuador), Anarkíoa Ruíz (Venezuela), Dian Vella (República Dominicana-España), María Femcee (Uruguay), Sara Hebe (Argentina), Ana Tojoux (Chile), han adoptado esta concepción y la utilizan de manera habitual.

otro. En tanto que existe para sí, el niño podría concebirse como sexualmente diferenciado. Entre las chicas y chicos, el cuerpo es al principio la irradiación de una subjetividad, el instrumento que efectúa la comprensión del mundo: a través de los ojos, de las manos, y no de las partes sexuales, es que ellos aprenden el Universo. (De Beauvoir 1965, 109)

De Beauvoir abre el paradigma en las ciencias sociales para cuestionar la construcción social de la diferencia sexual del *género*. ¿Somos “mujer” u “hombre” a consecuencia de la medición del mundo normativo que nos rodea? Concebir el cuerpo –*nuestro cuerpo*– tendría que ir de la mano de comprender nuestra realidad cotidiana, de construir una visión crítica de la cultura que nos rodea, de los discursos –algunas veces– impuestos por las instituciones como –la propia– familia, la escuela, los espacios laborales, inclusive una tienda, o lugares de encuentro social como el transporte público.

La incursión de las mujeres en la cultura hip hop de Bogotá –partiendo de lo iniciado por Melissa– tiene en Gotas de Rap, la base fundacional que rompe –*resiste*–, con el ideal cultural propuesto por el globalismo pop de la década de 1990; en la lírica y la esencia performativa el hip hop dio los elementos que cuestionan y resisten al ordenamiento discursivo. Lo anterior es de resaltar en un periodo en el que Colombia aplicó proyectos político-económicos con claras directrices culturales, en el que predominaban los valores del capitalismo neoliberal por encima de los otros vitales para la vida humana; en este caso, la equidad de género.

Iniciando el Siglo XXI Colombia entró en un periodo de 16 años con un par de gobiernos – con una suerte de presidencialismo dictatorial– que partieron de dos propuestas de gobierno: el de *Seguridad Democrática* (Uribe) y, posteriormente *Hacia una Prosperidad Democrática* (Santos) que, como ya vimos, priorizaron políticas y movimientos constitucionales con la clara intención de ingresar al país en las dinámicas socio-económicas dictadas por el modelo de desarrollo internacional. Particularmente en Bogotá el rap realizado por mujeres tuvo un importante aumento, en escena estuvieron feMcees como Midras Queen, Feback, Diana Avella, Lucía Vargas o Espektra de la Rima. En charla con Sandra Mosquera –Midras Queen– ella me comentó:

Cuando entró Álvaro Uribe fue un momento de mucha, ¡pero *Chino*,³⁷ de verdad mucha movida cultural! Las mujeres estábamos en los toques de rap, había muchas chicas que

³⁷ *Chino* o *China*, es una palabra coloquial colombiana que es utilizada principalmente para referirse a los niños o personas más jóvenes que uno.

bailaban muy *teso*³⁸ -mejor que los hombres (risas)-; pero poco a poco con los falsos positivos, con los secuestros, lo que sucedía en nuestros barrios era tenaz; comenzaron a levantar chinos y aparecían muertos en otros departamentos, con toda esa vaina tan peligrosa yo creo que muchas mujeres no querían salir. Yo soy mamá, mi chino tiene 17 años. Estaba la preciosa Diana Avella, también madre, yo la conocí con una voz impresionante; Espektra también es de la vieja escuela; Feback es también una china que empezó jovencita pero no fue hasta apenas el año pasado que grabó un disco. (S. Mosquera, conversación).

Varias de las raperas a las que hace referencia Midras, estaban en la movida del hip hop en Bogotá; sin embargo, el ambiente de violencia e inseguridad de la capital –y el país entero– se convirtió en un factor primordial para que las compañeras se sintieran vulneradas. Desde la teoría feminista queer, Judith Butler complementa que la soberanía del Estado es:

La herramienta de poder por la cual la ley es utilizada como táctica o suspendida, (y por la cual) la población es monitoreada, detenida, regulada, inspeccionada, interrogada, uniformada en sus actos ritualizada y expuesta al control y regulación de la vida cotidiana. (J. Butler 2006, 129).

Los periodos de *seguridad y prosperidad democrática* en Colombia se convirtieron en una soberanía gubernamental que logró ejercer y aumentar su poder, a través del control de la población en un marco de excepción legal, bajo:

Tácticas gubernamentales, la soberanía que comienzan a funcionar en el campo de la gobernabilidad: la administración de poblaciones. Finalmente, es importante reconocer que un modo de “administrar” una población es convertirla en menos que humana, privándola de sus derechos, volviéndola humanamente irreconocible.” (J. Butler 2006, 130).

El periodo de violencia exacerbada con Uribe Vélez (2002-2010), generó un imaginario donde la vulnerabilidad corporal en las mujeres –y sus hijxs al desaparecerlos en los falsos positivos–, generando una *resistencia creativa*. Considerando que es en el cuerpo humano donde se dan todas las formas de represión, también es este mediante el que se elaboran todas las propuestas de resistencia.

³⁸ *Teso*, es una palabra coloquial colombiana utilizada para hacer referencia de una persona con excelentes habilidades para una actividad.

El rap que realizan muchas mujeres en Bogotá es resistencia y es esencial para la producción cultural alternativa; esto comenzó a ser más visible en los últimos seis o siete años, quizás por el “aparente” relajamiento del gobierno de Juan Manuel Santos y particularmente, porque en Bogotá pareció tener cierta apertura cultural con el alcalde –considerado por lxs jóvenes como “progresista”– Gustavo Petro (2012 – 2015). En entrevista con Diana Patiño del colectivo FLK91 en la localidad de Usme ella comenta:

El movimiento siempre ha estado, no más que el país pasó por un torbellino de violencia, acá en el barrio hay compañeras que perdieron a sus hijos, se los llevaron, los mataban los militares, el mismo gobierno ¿me entiendes?, las mujeres empezamos a querer subir a las tarimas, teníamos mensajes que lanzar al mundo y que no sólo el rap fuera de hombres; buscando la igualdad y criticamos el machismo, a veces los hombres tienen como el dominio, y hablan mucho de violencia; en cambio, las mujeres lanzamos mensajes más relacionados con la educación, concientizar a la gente de que las mujeres somos parte fundamental de la sociedad, sobre la libertad, la solidaridad femenina; yo empecé grafitiando recuerdo mucho que con el Crew hace unos cinco años hicimos un mural en el centro de la ciudad, ¡y no paramos *panita*³⁹!; aquí en el barrio tenemos mucho apoyo de vecinos para pintar bardas” (Diana Patiño (Crew FLK91), conversación con el autor, 17 de septiembre de 2017).

Lo comentado por Diana se relaciona indudablemente con algunas propuestas lanzadas por Judith Butler, quien explica que la vulnerabilidad corporal y psicológica se potencializa con el uso de la *biopolítica*: el ejercicio del poder y la administración sobre nuestros cuerpos. El rap femenino en Bogotá ha dejado de ser sólo lírica, baile y manifestaciones culturales; las mujeres en esta ciudad generan en el día a día, condiciones necesarias para agenciar resistencia, forman, “otra política de lo viviente capaz de desafiar desde otros marcos alternativos ciertas experiencias de maximización de la precariedad (...) pensar de modo más generalizado *lo que puede un cuerpo* de cara a la violencia” (Mattio 2017, 60). Las relaciones de poder, implican superar la concepción de que la subordinación del poder únicamente está en las instancias económicas e ideológicas; éstas también son morfológicas y cambiantes, nunca ha existido una dominación absoluta de la sociedad; para cerrar esta idea y entender la importancia de la producción creativa, me parece fundamental citar el final

³⁹ *Panita*. El diminutivo de “pana” que quiere decir amigo.

de una entrevista a Foucault realizada por Bernard-Henry Levy en 1977, en la que expresa concretamente:

Esa resistencia de la que usted habla no es una sustancia. No es anterior al poder al que se opone. Es coextensiva al mismo y rigurosamente contemporánea (...) Porque si no fuera más que eso, no resistiría. Para resistir tiene que ser como el poder. Tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él. Es preciso que, como él, se organice, se coagule y se cimente. Que vaya de abajo arriba, como él, y se distribuya estratégicamente. Yo no contrapongo una sustancia del poder. Me limito a decir que desde el momento mismo en que sea da una relación de poder, existe una posibilidad de resistencia. Nunca nos vemos pillados por el poder; siempre es posible modificar su dominio en condiciones determinadas y según una estrategia precisa. (Lévy 1977, 51)



Fotografía y pinta: Crew FLK 91. Título: *Ni una más*. Diana Patiño, Grafitti en el Barrio Puente Aranda en Bogotá, Colombia, octubre 2017.

El rap hecho por mujeres es resistencia, es inventivo, móvil y ahora productivo; se organiza, se coagula y tiene –ya– cimientos; de abajo a arriba se está distribuyendo estratégicamente. Tuve la fortuna de conocer a las raperas Karina Torres – *feMcee Nira Clandestine, Rap es lo que hay*– y Franyi Barreiro – *feMcee Fraba, Piénselo no más*–; ambas de los barrios de las comunas 4 y 5 al sur de Bogotá, quienes conformaron el dúo de rap femenino: Blanco Sensitivo, que las catapultó rápidamente en dos importantes representantes de la cultura hip hop bogotano.

El caso particular de Franyi –*feMcee FraBa*– se aborda de manera más extensa en los siguientes apartados, pues tiene como principal objetivo la producción cultural del rap hecho por mujeres en los barrios del sur de Bogotá; luego de retirarse un tiempo de las tarimas, esta rapera decidió apostarle al trabajo colectivo, en lugar del trabajo individual. Actualmente junto a Karen Maldonado –*feMcee Keyem*– convocaron al trabajo conjunto dentro del colectivo: *Creadoras de Contenido*.

Mientras tanto Nira Clandestine ha consolidado una carrera como solista; en la actualidad es una rapera bastante querida, también representa una influencia para muchas compañeras que, en repetidas entrevistas, la mencionaron. Me parece importante compartir su trayectoria, pues, al igual de Franyi –y desde otra perspectiva–, se ha convertido en un ejemplo de resistencia, luego de lanzar un disco y una gira local. Participó en el festival de rap más importante de su país: Hip Hop Al Parque 2017; mostrando que una propuesta que cuestiona el ordenamiento social puede llegar a espacios masivos.

Blanco Sensitivo. Música rap hecho por mujeres en los barrios del sur de Bogotá

El Gallo será muy gallo, pero la Gallina es la de los huevos
Refrán Popular

Cuando me acerqué al proyecto de Creadoras de Contenido, fue por una invitación a lo que en principio pensé que sería un concurso de rap femenino; sin embargo, cuando llegué a las instalaciones de la Fundación Ayara, conocí a Franyi Barreiro, quien con una pose ruda, sudadera grande y de perfil sereno; comenzó de un momento a otro, a dar las instrucciones de lo que sería un taller de estampado y serigrafía. Mientras realizaba los ejercicios, pude cruzar algunas palabras con las chicas, que ahí se encontraban, algunas eran muy jóvenes, otras me comentaron que eran madres acompañando a sus hijas y, sin embargo, les parecía interesante ver que la cultura hip hop era más que sólo música; pregunté por el concurso de rap; una de ellas me respondió:

El concurso es el domingo, hoy es un taller semanal que tomamos algunas que raperas que vamos a participar; además del concurso, se realizan talleres, charlas y otras reuniones para prepararnos mejor, el hip hop es una cultura que se compone de varios elementos como el rap, el grafiti, el break dance y los que pinchan discos o los dj's" (J. Martínez, conversación con el autor, 25 de agosto de 2017).

La *feMcee FraBa –Piénselo Nomás-* logró en poco tiempo, convertirse en una importante representante del rap underground. Ella recuerda que desde niña su gusto por la cultura hip hop, comenzó al:

Escuchar Vico C y Gotas de Rap, que es una agrupación colombiana donde cantaba una mujer, entonces, también me marcó mucho y me dio, como esa seguridad, como esas ganas de hacer rap, de escribir; otra influencia también fue mi papá, quien siempre me apoyaba y me decía que compusiera mis propias canciones; a los quince años grabaría por vez primera –muy joven- y, a los dieciséis tuve a mi hija, mi primera hija que en estos momentos tiene diez años; me dediqué a mi hija, a terminar mis estudios, entonces dejé a un lado el escribir y eso, pero seguía escuchando rap y ya después, cuando ya tenía dieciocho años, conocí al Mc Alroc Delito de Asilo 38, un personaje muy importante de la cultura hip hop aquí en Colombia, y él me impulsó en la escena de manera más profesional, él me animó y apoyó

mucho en mi carrera; con otro parcerito⁴⁰ de aquí de Bogotá que se hace llamar Vegeta, grabamos en la UVR Records, en San Luis la Calera, ahí empecé mi carrera de rap” (F. Barreiro, conversación con el autor, 7 de septiembre de 2017).

Franyi en la actualidad es una de las raperas más respetadas y propositivas para la cultura hip hop en los barrios del sur de Bogotá, misma movida cultural que en los últimos años tiene a más jóvenes participando de manera cotidiana; sin embargo, también recuerda que, hace algunos años, muchas mujeres no podrían ni imaginarse cantando profesionalmente rap:

Después de entrar a un estudio y ver todo el proceso que conlleva grabar un tema, comencé a verlo y hacerlo con otra visión, ya me consideraba profesional, me tomaba más en serio las cosas, que si puede ser mi trabajo, que si puedes ser mujer y rapear; porque antes, como a mis catorce o quince años, cuando empecé, desde quinto, ¡cómo qué, no!, no se apoyaba mujeres, sólo los hombres, eran un poco machistas; pero ya cuando te digo que tenía más de dieciocho, me di cuenta que muchos hombres apoyaban a la mujeres. (F. Barreiro, conversación).

Luego de participar en un par de proyectos como *Guerreras del Asfalto*, en compañía de la *feMcee Jessyka*; y, más tarde, junto al *Mc Alroc* y otros raperos la agrupación *La Sociedad del Ser*; FraBa como la única mujer, de inmediato comenzó a tener visibilidad y también experiencias: “fue un momento muy bonito de mi proceso, en donde aprendí muchas cosas, donde a pesar de que incluso mujeres llegaban a comentar <<esa nena canta muy feo>>, ellos siempre me apoyaron” (F. Barreiro, conversación); al concluir este proyecto la *feMcee* continuó un año en el Freestyle colaborando con otros raperos. Es en el año de 2012 que Franyi es contactada por una chica más joven: Karina Torres, quien venía abriéndose espacios en las tarimas, luego de encontrarse en algunas *Peleas de Gallos*⁴¹, y mostrarse como una excelente rapera, con buena velocidad en sus rimas, soltura y coherencia cuenta que:

⁴⁰ *Parce*, *Parcerx* en este caso *Parcerito*, es la manera coloquial en que –principalmente jóvenes- se refieren entre ellos para referirse a un amigo o amiga.

⁴¹ Las *Peleas de gallos* en la cultura hip hop, es un enfrentamiento entre dos raperxs quienes a partir de rimas improvisadas partiendo del 4x4 –dos versos cada quien, cuatro líneas-, tratan de humillar al contrincante hasta que alguna de las rimas sea fallida o con pocos elementos argumentativos. Algunas ocasiones es por tiempo y el público es quien decide al vencedor. El ser vencido dentro de un enfrentamiento al quedarse callado, o quedarse sin argumentos para seguir rapeando, es –quizás- la peor forma de avergonzar a un rapero; pues mientras el vencedor termina erguido imitando un gallo vencedor, el mc perdedor es repudiado y sometido a la burla de ser un gallina.

Me contactó Karina, ella era más chica que yo, muy jovencita y me preguntó si hacíamos un tema, yo le dije: ¡sí, de una!; como a mí me apoyaron tanto en mi carrera, yo también quería apoyar a las mujeres. En ese tiempo no habíamos muchas todavía, éramos pocas, entonces me dio curiosidad que una china más joven quería aprender de mí y, pues, dije: listo, nos encontramos; hicimos el tema y ahí empezó una química y comienza *Blanco Sensitivo*; duramos varios años.” (F. Barreiro, conversación.)

Blanco Sensitivo inmediatamente causó resonancia en los barrios del sur de Bogotá, lograron cerrar tarimas y peleas de gallo, actividades donde el rap masculino imperaba; algunas compañeras expresaron que este dúo invariablemente fue un ejemplo a seguir pues:

Blanco Sensitivo fue un proyecto muy bueno, esas nenas lograron lo que pocos raperos en el barrio; tenían respeto de otras raperas y, al mismo tiempo, mostraron que las mujeres teníamos que rapear, porque tenemos muchas cosas que decir. Grabaron pistas, y videos, hicieron colaboraciones con más raperos; hicieron gira fuera del país y muchas raperas empezaron a imitarlas (J. Romero, conversación con el autor, 25 de agosto de 2017).

Entre los años 2013 y 2014 la música de estas raperas tuvo una gran acogida, no sólo en el barrio, pues inclusive, tuvieron la oportunidad de viajar a Ecuador y Venezuela para presentarse en distintas ciudades; en la ciudad de Caracas fue donde conocieron al Mc Aros García:

Gracias a Fly Sinatra que fue quien nos produjo, nos conocimos en un evento que tuvimos allá, y grabamos el tema; Erick Zamalloa fue el que nos hizo el video y, algo muy importante que noté en este proceso, es que aquí en Colombia apoyan muy poco el arte y si tu quieres grabar un video, si tu quieres grabar una canción, te cobran mucho dinero jobvio el trabajo vale!; pero cuando uno va empezando no tiene los recursos. Prietto Tank es otro rapero de Venezuela quien apoyó mucho para este video, fue sorprendente ver como en otros países nos apoyaban, y aquí no o casi no”. (F. Barreiro, conversación).

Así, el primer video clip: *Horizontes*⁴², es primordial para ambas raperas, pues éstas les abrió más plazas para mostrarse:

⁴² Videoclip *Horizontes*, Nira Clandestine, Aros García y Fraba, Blanco Sensitivo, 2014, Caracas, Venezuela. Para su consulta: <https://goo.gl/ZJmA3w>

En ese momento parecieron abrirse los espacios para el rap de mujeres, estaba como la curiosidad de saber; qué es lo que montan estas viejas, qué es lo que están cantando, vamos a mirar, entonces ya querían escuchar el rap que hacen las mujeres; ¡cantábamos en todo lado en donde nos invitaban!, ¡Gratis!, porque siempre cantábamos gratis, prácticamente nunca había una remuneración económica; bueno, ya lo último si había un apoyo económico, ya cuando empezábamos a tener como un nombre, una trayectoria, nos pagaron bien (F. Barreiro, conversación).

Del tema: Horizontes; es destacable la gran potencia, la fluidez y la rapidez de las rimas y lo bien paradas que se ven estas raperas; el despunte de este dúo, fue en 2014 cuando ambas *feMcee's* a las edades de 19 y 23 años de edad –Nira y Fraba respectivamente–, cuestionaban abiertamente la normatividad social que les rodeaba, y en el que se desenvuelven cotidianamente. Las rimas conectaron inmediatamente con lxs raperxs venezolanxs, al grado que éstos, las invitaron a sus ciudades para conocer su propuesta, que fue, sin lugar a dudas, muy interesante; a continuación, dos extractos:

Con Aros y Blanco Sensitivo despertando los cerebros somnolientos, la música no tiene fronteras, ni política, ni riña, ni lemas, Bogotá, Caracas, Valencia, latinos firmes, bien parados, siempre en la brecha, y esta es Nira Clandestine, déjalo que estalle y suena.

Tanto pelmazo decía que el rap es de ñeros, que no va con esto, que no es de mujeres, que prefieren algo movido, y mil querer, otros inventan historias ficticias sin tomar en cuenta que la lengua castiga, que en la vida prima la sabiduría, seguirse los pasos de los que se activan; sacudiendo sus cerebros muertos, y piénselo, piénselo no más. ¡Ay, espere!, me queda por resaltar a todos aquellos que la vida la han guerreado por su hogar, eso es de admirar, abriendo los ojos en esta ciudad llamada Caracas, comprobando lo que mis ojos pudieron observar. (Horizontes, Caracas, Venezuela abril de 2015. Para su consulta: <https://goo.gl/ZJmA3w>)

Blanco Sensitivo grabó dos discos “el primero se llamó ‘*Libre Ser*’ en el 2013, y el otro ‘*Pal Que Lo Quiere y No Lo compra*’ en el 2014, durante dos años Blanco Sensitivo –como nos conocían– ise paró duro por las mujeres en la escena del hip hop!, con grandes expectativas” (K. Torres, conversación con el autor, 3 de octubre de 2017).

En cuanto a Nira Clandestine ella ha logrado mantener una buena carrera logrando mostrarse en varias ciudades en Colombia y Ecuador, ha compartido tarima con lxs raperxs más destacados de la escena local, y está comenzado a incursionar en la escena sudamericana; el domingo 22 de octubre abrió el festival de Hip Hop al Parque 2017 –el festival de música rap más importante del país. Para Karina la música rap llegó a su vida:

Desde pequeña tenía un tío, que venía con discos de rap de Estados Unidos, pero underground; grupos poco conocidos; escuché rap desde muy niña, pero rap en español; fue hasta los catorce años por una amiga del colegio; sin embargo, cuando era niña viví – digamos– más acomodada; mis papás me llevaban a clases de música, entonces escuchaba otros géneros, me gustaba mucho la salsa, la trova, el reggae; mi maestra de canto un día me dijo: <<si usted no escucha otro tipo de música no va a poder transmitir música, un buen artista no es aquel que canta bonito, sino el que se alimenta de todo y es capaz de transmitirlo>>; entonces en las tardes me ponía a escuchar Nirvana, Hector Lavoe, Totó la Momposina, Bob Marley, todo me gusta, y eso creo que me sirvió pues ahora me gusta mezclar ritmos con el rap. (K. Torres, conversación).

Conversé brevemente con Karina Torres terminando una entrevista de radio y noté que portaba una vestimenta más estética y cuidada; al momento de escuchar sus beats y la producción musical también se nota un audio más profesional. Desde pequeña tuvo la oportunidad de asistir a distintas clases de música; toca guitarra, flauta, contrabajo y violín, además de tener una gran voz; sin lugar a dudas, es una chica con una formación musical mucho más amplia que cualquier rapera del barrio. Por lo anterior, me resultaba curioso que su chapa artística fuera la de *Clandestine*, a lo que me explico:

Mi a.k.a. Clandestine no sólo proviene de esas ideas del guetto, del barrio, sino que viene porque en Colombia, al igual que a muchas personas, me ha tocado vivir cosas difíciles, y de pronto, no muy legales, y eso nos hace aprender cosas, le canto a la vida, a la cotidianidad, a la calle, le canto a la Luna, le canto al Sol (...) Pienso que, el que quiere ser malo lo es en cualquier parte, los rapers tenemos una fama de violentos por culpa de los medios de comunicación y, la verdad, a veces no se equivocan; cuando niña yo crecí bien, una familia humilde que en un momento tuvimos mucho dinero, pero era de negocios ilícitos y de cosas así; todo en un momento cuando se construye mal se caé, y eso fue lo que nos sucedió; fue que empecé a guerrearla con mi mamá, a ayudarle en su trabajo; nos mudamos al sur de

Bogotá; cambié de colegio y de pronto estaba en otra realidad ¡muy dura parece! (K. Torres, conversación).

Conformar el dúo de Blanco Sensitivo, fue un momento muy importante en su crecimiento como rapera; luego del cambio drástico en su vida, a los 14 años, y comenzar a vivir en los barrios del sur de Bogotá, Karina recuerda:

Fue duro salir a la calle y ver que muchos jóvenes de mi edad estaban asaltando, robando, vendiendo armas o droga; pero también era comfortable ver, que muchos bailaban en los parques, que hacían rap; ahí digamos que conocí la verdadera cultura hip hop de mi país, comencé a participar en los *cyphers*⁴³, ahí uno tiene que frestalear, sacar lo mejor de uno; al principio nadie me tomaba en serio, me veían como la nenita débil, chiquita, y nada. Eso también me marcó; no me rendí; por ahí dicen que la disciplina vence al talento. Además, el rap se convirtió en mi salvación; la música es lo que me ha permitido exteriorizar mis experiencias buenas y malas; yo canté en transporte público y pienso que fue una escuela ¡muy *tesa*⁴⁴!, conoces a muchos raperxs de otras zonas de la ciudad. A los diecisiete años tuve a mi hija y conocí a Franyi. Ella ya tenía más experiencia y también una hija; fue que me animé a seguir y no hacer caso a lo que dicen las personas –a veces hasta la propia familia–, demostramos que se puede ser madre y ser raperas. Blanco Sensitivo fue uno de los procesos más importantes de mi formación como artista y como persona. (K. Torres, conversación).

El proyecto de Blanco Sensitivo se convirtió en un proceso por el cual estas jóvenes –como ellas mismas comentan en las entrevistas–, quedaron con valiosos aprendizajes para continuar con su trayectoria personal en la movida cultural del hip hop bogotano; Nira Clandestine antes de finalizar 2017, no sólo estuvo tocando en una buena cantidad de ciudades, también lanzó su álbum en físico: *Ojos Desnudos*⁴⁵.

⁴³ Un *Cypher* es una colaboración espontánea de distintos estilos de Freestyle, es decir, de improvisación frente al público, a diferencia de las batallas de gallos, este circuito es puramente estilo libre; no necesariamente es un encuentro para competir, sino para crear canciones partiendo del 4 x 4, en el rap se trata de dos versos cada quien, es decir 4 líneas, en estos círculos también es frecuente ver participar al break dancer.

⁴⁴ *Tesa*, *teso*, es una expresión coloquial de los jóvenes en Colombia para referirse a una acción complicada más no imposible, y que de lograrse tiene una gran satisfacción.

⁴⁵ Nira Clandestine, *Ojos Desnudos* (2017), link para su consulta: <https://goo.gl/5uNpbB>

Por su parte FraBa se convirtió en madre por segunda vez, lanzó un par de discos el primero: *De corazón y palabra* (2016) y luego, *Piénselo no más* (2017); sin embargo, en la actualidad, y como parte de su proyecto personal de vida, fundó el colectivo Creadoras de Contenido con el cual se convocaron al concurso: Lenguaje Diferencial Mujer Semilla (de rap femenino). Franyi me explicó que esta idea surgió:

Con la necesidad de juntar a las mujeres aquí en Bogotá, de las que empezaban; las que ya tenían un proceso; dejé de lado lo mío, dejé a un lado mi trabajo como solista para empezar a apoyar a las chicas, empezar a hacer algo entre todas; pensé mucho que trabajar entre mujeres es difícil, <<*¡que ésta me cae mal, que ésta me cae bien!*>> yo decía como: ¡no! hay que romper eso y apoyarnos entre nosotras; así surge la idea; y la Familia Ayara nos dice: bueno están organizadas, están trabajando; las apoyamos con las copias del CD y apoyo con espacios para realizar sus actividades, lo que quieran hacer. El arte no sólo es la música; también es buscar en que podemos emprender la mujeres; qué podemos hacer que nos de alguna ganancia; pues, como mujeres, cabezas de hogar, madres solteras, entonces comenzamos con un proceso auto-productivo, que fue enseñar serigrafía –yo pude estudiar eso en Colsubsidio-, y clases de estampado. Comenzamos a crecer; éramos siete al principio, hasta llegar a casi veintiocho mujeres, que asistían a los talleres; estos eran de rap, de fotografía, de video; incursionar en todo esto que nos puede ayudar en nuestras carreras; sembrar en la cabeza de las mujeres, y no quedarse pensando que, por ser mamá, hay que quedarnos en la casa. (F. Barreiro, conversación).



Primeras reuniones de
Creadoras de Contenidos.
Parque público en el barrio Chapinero
Bogotá, Colombia.
Fotografía de Franyi Barreiro 2016.

Colectivo Creadoras de Contenido

Fraba me explicó que el proyecto de Creadoras de Contenido, tiene un importante apoyo por parte de la fundación Ayara; el papel de esta organización, con más de 20 años de trabajo, es fundamental no sólo para este colectivo, sino para el movimiento de la cultura hip hop en la ciudad de Bogotá. Surge en 1996, cuando se unieron algunos raperos para realizar una de las primeras líneas de vestimenta y accesorios para hiphoppers:

Los ingresos generados con la venta de artículos eran para invertirlos en cultura; promover iniciativas juveniles, sociales y educativas en barrios populares de la ciudad; hemos desarrollado la Metodología de Alto Impacto Ayara; con ésta, implementamos las diferentes formas de expresión artística del hip hop; con esto buscamos generar nuevos espacios de expresión, de dialogo y reflexión; principalmente en los temas que afectan el desarrollo integral de los jóvenes (J. Martínez, conversación).

Las instalaciones de la Fundación Ayara están ubicadas en una parte de fácil acceso en la ciudad de Bogotá –*carrera séptima con calle cincuenta, barrio Chapinero*–; en ellas se convoca y capacita a jóvenes en temas relacionados con los derechos humanos, la participación ciudadana, políticas juveniles y el emprendimiento artístico. Luego de conocer a Sandra Mosquera – Coordinadora del Centro Cultural–, tuve la oportunidad de participar en varios talleres, conferencias, entrevistas a raperxs, a bailarines, y me explicó que:

Bajo el lema de ‘Hiphoppers cambiando el mundo’, varios artistas nos acompañan compartiendo sus conocimientos o sus experiencias de vida, principalmente porque muchos somos de otras regiones del país, con otras realidades que se conjuntan en los centros urbanos como Bogotá; realizamos talleres y programas públicos que utilizan al hip hop como herramienta para el crecimiento y equilibrio personal; para alcanzar metas, para auto-sostenimiento, para la educación, para la comunidad, buscamos la participación directa de los jóvenes para construir una cultura no violenta y solidaria; esperamos evitar todo el tiempo prácticas discriminatorias y por el contrario que sean constructivas (S. Mosquera, conversación).

El trabajo del colectivo Creadoras de Contenido está vinculado con la fundación Ayara; se apoyan principalmente con el uso de sus instalaciones, en la difusión de las actividades y en la

colaboración de artistas en diversas disciplinas para realizar talleres. El 25 de agosto de 2017, pude conocer ambos proyectos; asistí al taller de estampado y serigrafía en las instalaciones de la fundación; logré compartir mis primeras experiencias con algunas de las raperas ahí presentes: Tania y Jennifer –de 16 y 14 años respectivamente-; me animaron para llegar temprano el domingo 27 de agosto al *Club Mousike*; pues el dúo que ellas conforman –*Monatas Rap Dominical*–, tendría, probablemente, una de las primeras actuaciones.

“Mostrándote que quiero ser una cada hora, una diferente que te sepa ya mostrar, que queremos sembrar semillas de verdad, Creadoras de Contenido haciendo de todo, todo en la vida original, todo muy real, en el Freestyle; es rap con sentido, es rap con cariño, porque es algo constructivo, y de energía vivo...”

Freestyle Creadoras de Contenido.

Creadoras de Contenido tuvo sus primeras reuniones a mediados de 2016; en aquel momento Franyi contaría con el apoyo económico por parte de la Fundación Ayara para grabar un álbum; pero se le ocurrió convocar a 25 raperas de distintos barrios de Bogotá. El resultado fue un CD recopilatorio, el cual tuvo una presentación pública en El parque de los Hippies –carrera séptima con calle sesenta. En este álbum participaron Daniela Forero, Piénselo Nomás, Malyxiosa, *feMcee* Kreepy, *feMcee* Dolunay, Mona Lizza, Tj Gmz, Jennifer Pérez, Naomi, Ema Lingna, Denmi More, Marcela Díaz, *feMcee* Gata Urbana, *feMcee* YSK, *feMcee* Jeika, *feMcee* Kianna Latina, *feMcee* Danisha, *feMcee* Belle, Bonny Rap, Rola Clandestina, *feMcee* Key Em, Kinni Mon Ciel, *feMcee* Mona Elemental, Alexia y Jeina Rapfem.

En tan sólo unos meses, la invitación lanzada por Franyi Barreiro para la creación del colectivo logró una importante respuesta. Luego de esta presentación del disco, los talleres continuaron; el papel de las compañeras que siguen asistiendo a los talleres semanales ha permitido la vigencia de esta labor.

El domingo llegué desde muy temprano al *Club Mousike* –tal como lo había acordado. Sin embargo, me encontré con que el sitio estaba cerrado; mientras esperaba llegó Karen Maldonado a.k.a. Key Em. En seguida me reconoció y me permitió una entrevista en la que comenzó explicándome que:

Creadoras de Contenido se formó en Chapinero, nos reuníamos con mi compañera Franyi, quien es la que comenzó a promover el cuento de invitar a todas las mujeres y empezar a hacer algo conjunto. En Creadoras de Contenido comenzamos con la serigrafía y el

estampado; luego comenzamos a reunir mujeres para poder hacer un tema y, en total, se juntaron veinticinco. Sacamos un CD, y un tema conjunto que se llama *El poder de la palabra*. (K. Maldonado, conversación con el autor, 27 de agosto de 2017).

Para la realización del tema *El poder de la palabra*⁴⁶, fue la primera vez que el Colectivo trabajó de manera conjunta con talleres de improvisación, de baile; principalmente break dance, talleres de fotografía o administración de redes sociales; en fin, el trabajo fue continuo:

El 7 de mayo fue nuestro lanzamiento que fue en el parque de los hippies; y ahí empezamos a ver que algunas chicas querían seguir; sobre todo que más chicas comenzaron a interesarse, querían ver qué era el hipo hop. Comenzamos a planear actividades donde participaron chicas de diferentes localidades, que quisieran mostrar su talento, pero que también lanzaran un mensaje, y que quisieran pertenecer a Creadoras de Contenido. Cómo pudiste darte cuenta, ahora van niñas, adolescentes, compañeras más grandes y hasta hermanos y novios – risas. Ahora, para la segunda parte del año, convocamos a un concurso, donde han llegado *chinas* de todos lados, algunas que no conocíamos, y otras que están en la vuelta desde el principio; algunas universidades se han interesado en el compilado que hicimos; nos han invitado a dar charlas a programas de radio y siempre destacamos que la labor no es de una, sino de todos, tanto mujeres como hombres que, desde que inició del colectivo han estado ahí, paradas en la línea (K. Maldonado, conversación).

El proceso que han transcurrido durante un par de años, las motivó para convocar a un concurso con una perspectiva distinta; el colectivo Creadoras de Contenido en la realización del concurso de rap, promovió actividades adicionales para las compañeras que participan, y que no sólo estuvieran preparadas en lo relacionado a las manifestaciones artísticas del hip hop –como el baile, el canto o las artes plásticas. Luego, de generar lazos de amistad y colaboración. De manera natural comenzaron conocerse a través de otras inquietudes, pues:

Luego de empezar a *parchar*⁴⁷ cada semana, algunas comenzamos a vernos fuera de los talleres; nos dimos cuenta que además del hip hop, que fue lo que nos juntó, como mujeres compartíamos algunos problemas, los cólicos por ejemplo y, entonces, no faltó la nena que

⁴⁶ Creadoras de Contenido: *El poder de la palabra*, 7 mayo de 2017 para su consulta: <https://goo.gl/zxdKGm>

⁴⁷ *Parchar o, el parche*, es una expresión coloquial que en Colombia los jóvenes utilizan para referirse al encuentro entre amigxs.

dijo: ¡yo sé de remedios para los cólicos! y ¡pa'! hicimos un taller de remedios para cólicos o la que dijo: ¡yo tengo unas amigas que dan charlas de menstruación consiente!, y ¡pa'! vinieron y nos dieron el taller. (F. Barreiro, conversación).

Es evidente que este colectivo comenzó a ordenar sus actividades de tal forma, que las dinámicas de colaboración comenzaron a ser más participativas y, por lo tanto, lograron generar vínculos de complicidad, permitiendo a las integrantes encontrar espacios para manifestarse libremente. Karen consideró que:

La idea con el colectivo es que las compañeras expresen todo eso que a veces cargamos, y nos gustaría expresar; a mi ser rapera me ha sacado muchas cosas buenas. Con Creadoras tenemos claro que son pocos los espacios para mujeres como nosotras; somos madres solteras, o que trabajamos; en fin, que tenemos que hacer algo para vivir; entonces, queremos mostrar que las mujeres podemos ser polifacéticas, trabajar, estudiar, hacer rap, bailar, reír y también mostrar nuestro arte; eso es lo principal. El hip hop en la vida me ha abierto muchas puertas; he podido viajar a Ecuador y a Perú, representando lo que te acabo de decir; el ser mujer y dejar un legado, dejar una semilla en cada lugar en donde estamos. Por eso, también le nombramos a nuestras actividades 'Mujer Semilla' (K. Maldonado, conversación).



Karen Maldonado dando inicio al concurso de rap *Mujer Semilla*. Club Mousike ubicado en Av. Caracas con calle 56 en Bogotá, Colombia. Fotografía. Victor López García el 27 de agosto de 2017.

Concurso de Rap Mujer Semilla

Una vez abierto y listo el recinto en el que se llevaría a cabo el concurso, comenzaron a llegar varias raperas, en su mayoría jóvenes; algunas acompañadas de sus familia, amigxs y seguidores. También asistieron –me comentó Karen– un par de locutores de radio, periodistas y *feMcee's*, quienes ya contaban con un largo recorrido, siendo los jurados; entre ellos estaban: Johan Molano artista y locutor de radio; Gixy Xuacha reconocida artista de la cultura hip hop por trayectoria como rapera, muralista y compositora; Alex Guerrero especialista en producción audio y video; finalmente, Yvonne Barreiro licenciada en pedagogía y encargada en poner especial interés al contenido lírico de las participantes.

Algunas de las concursantes eran menores de edad, o vivían muy lejos; por lo tanto también vale aclarar que estas actividades se realizaban temprano, e intentaban no concluir las muy tarde:

Pensamos que aquí el barrio de Chapinero es en un punto céntrico, pueden llegar chicas del Sur, pero también de Occidente, de Suba o Engativá; allá también hay movida. Los concursos/eliminarias de Mujer Semilla los intentamos hacer sábados o domingos; temprano, porque muchas compañeras trabajan o viven lejos y, pues, imagínate; tenemos que hacer esto a buena hora para alcanzar transporte (K. Maldonado, conversación).

Durante el concurso *Mujer Semilla*, salieron a escena una buena cantidad de raperas; cada una con diferentes características y estilos. Hubo raperas que únicamente llevaron sus pistas; otras hicieron dúos con otras chicas o bien, estuvieron acompañadas por hombres; algunas utilizaron instrumentos musicales. Inclusive, un trío de raperas preparó una excelente coreografía; y otras chicas simplemente mostraron un gran nivel para improvisar en el Freestyle. Al ser cerca de 20 concursantes, agrego sólo fragmentos de rap y entrevistas, que pienso, son –quizás– las características más sobresalientes del rap hecho por mujeres bogotanas como resistencia a los estigmas sociales que normalizan su (nuestra) cotidianidad.



Jhaz mc, participante en el concurso de rap *Mujer Semilla*, Club Mousike ubicado en Av. Caracas con calle 56 en Bogotá, Colombia
Fotografía. Víctor López García el 27 de agosto de 2017.

Guerreras de la vida encontramos a diario, son madres, son mujeres, son amigas, también esposas de barrio; *camellan*⁴⁸ todo el día, para a su casa llevar una comida; y son todas ellas las que mantienen solido el núcleo familiar; y en la rutina simplemente las tienes que observar. Yo represento a la mujer que sale todos los días a guerrear; porque en la casa no; no nos podemos ya quedar, ¿quien dijo que solamente el hip hop es para los machos? / Los verdaderos guerreros, esos se hacen de Cora –corazón-; mi gente nuevamente pasándola a toda hora; un saludo pa’l público; también para el jurado y a la nena que está tomando fotos con su flash, como nos apunta y nos dejan tirados...; no importa, nos levantaremos; sí se cierra una puerta, una ventana se abrirá; así lo hacemos las guerreras todos los días en el *transmi*⁴⁹; yo represento a la mujer, y represento a mi bandera, represento al hip hop, como a toda la cordillera, a todas las madres solteras, a toda esa gente que hace parte de la gente obrera... ¿Dónde está esa gente obrera?; levanten la mano mi gente. Esto es hip hop, ¡y es Real!, guerreras de la vida que se la ganan a diario, mujeres que no quieren ser esposas, ni mujeres sin nada que hacer en su barrio, sin ver como la vida transcurre día tras día. (Jhaz Mc, freestyle, 27 de agosto de 2017) .

⁴⁸ *Camellan*, *camello* o *camellear*, son expresiones populares en Colombia para referirse al trabajo.

⁴⁹ Transmilenio, es el nombre del sistema de transporte público, colectivo y masivo que consta con una buena cantidad de líneas a lo largo de toda la ciudad de Bogotá, en estos autobuses bi-articulados, pasa una buena parte del tiempo muchas transeúntes de esta ciudad.

Espero que lxs lectores dialoguen, se identifiquen y generen una interpretación que lxs vincule con su propia realidad. La producción, circulación y consumo cultural –como vimos en el capítulo anterior–, es parte de un proceso socio-económico que busca de manera permanente construir y reconstruir una sola identidad. Sin embargo, el rap que tuve la oportunidad de apreciar esté día es, sin duda, una de las manifestación culturales más espontáneas, creativas y que, evidentemente, rompen *-resisten-* con la normatividad impuesta. Es visible en las letras que rapearon varias de las chicas que participaron; así como en la gran diversidad musical y estética con la que salieron al concurso.

Luego de visitar varios encuentros de rap, actividades vinculadas con a la cultura hip hop: peleas de gallo, cypher's en locales o parques públicos –principalmente en el sur y centro de Bogotá–, pintas colectivas de graffiti, ensayos y demás actividades, considero que el rap es la puesta en escena de la comprensión personal de experiencias personales vividas por lxs *Mc's*. El *Freestyle* surge como un acontecimiento musical espontaneo, al mismo tiempo explica la realidad socio-cultural y política inmediata; cuenta la calle, la ciudad; describe a quienes participan en éstas; sus trabajos, su trayectoria de vida artística y de vida cotidiana; construyen una identidad propia que refleja su compromiso político en la vida diaria.

Pienso en tres elementos que son fundamentales para conocer el compromiso que tienen lxs raper's con su arte, con el público y con sus convicciones políticas. En primer lugar –y fundamental–, son los temas de los que cantan; el segundo, pueden ser los lugares que describen –en donde están ubicados– y las formas en cómo son descritos y, finalmente, su postura, sus códigos corporales, vestimenta y habilidad verbal, rimas, frases, palabras o expresiones que realizan dentro y fuera de escena.

La actuación de la rapera *Jhaz mc*, me pareció de inmediato que cumplía perfectamente con los tres puntos que mencioné. La temática se centraba en la posibilidad de realizar actividades no usuales para las mujeres –particularmente las madres solteras–, se ubica desde un espacio común y en donde, además, me comentó: “yo trabajo en el transmi, me subo a rapear a diario y muchas de mis canciones están inspiradas en las personas que veo” (E. Mejía, conversación); al mismo tiempo, invita a más compañeras para que se acerquen a la cultura hip hop con una habilidad verbal impresionante, me gustaría destacar la buena cantidad de rimas que *Jhaz mc* lanzó al momento de improvisar. Al concluir su presentación, me acerqué para realizarle algunas preguntas; y lo que en

escena muestra esta *feMcee* con una postura dura y crítica, no tiene nada que ver con lo amable que es esta joven de 24 años:

Hago rap desde hace aproximadamente 10 años, empecé en el colegio, nos reuníamos unos amigos para hacer freestyle, y ahí comencé. Fueron las ganas de conocer el hip hop, de hacer rap, de hacer letras más conscientes, hablar del sistema y apostarle a todo. Jhaz mc habla del amor, de la desilusión, de la rabia, de la felicidad, de las personas que están en contra del sistema; son mensajes esperando que las personas reflexionen un poco; luego nos estamos quejando por todo y por nada y no nos damos cuenta, de que, de manera indirecta, somos afortunados porque tenemos la oportunidad de estar bien parados en este planeta, descubriendo cual es nuestra misión. (E. Mejía, conversación)

La producción cultural contemporánea está permeada por una discursividad que normaliza casi todas las músicas populares: el amor, el placer, la experimentación, la política, la memoria o lo folclórico. La música rap en las ciudades es una forma de expresar el propio universo de paisajes metropolitanos, de representaciones, de lugares, relaciones sociales, prácticas; inclusive construcciones corporales y sueños. Escuchar el rap, que emerge a partir de las actividades propuestas por Creadoras de Contenido, es escuchar la voz de una buena parte de Bogotá.



FeMcee Sofía participante en el concurso de rap *Mujer Semilla*.
Club Mousike ubicado en Av. Caracas con calle 56 en Bogotá, Colombia
Fotografía. Víctor López García el 27 de agosto de 2017.

El acompañamiento de la pista o instrumentos son importantes; sin embargo, es la voz y mensajes del raper lo primordial para que un tema se convierta en algo emblemático. Inclusive, si

no existieran los elementos técnicos para el acompañamiento musical; en la cultura hip hop existen *Mc's* que también hacen *beat box*, logrando que el rap exista en cualquier espacio donde se encuentren un par de *raper's* con habilidad. La voz, la melodía y el ritmo de los versos, son marcados principalmente por quienes cantan. Estos muestran cualidades personales –historias–, que dan como resultado, la aparición de distintos estilos rítmicos en cada artista. Esto es conocido como el *flow* y cada artista tiene su propio *flow*. Algunas veces también nacen frases o sonidos entre las canciones que ayudan a identificar la trayectoria del raper. Un ejemplo son las dos integrantes de Blanco Sensitivo, como ya vimos; mientras que la *feMcee* Nira Clandestine utiliza constantemente la frase “*rap es lo que hay*”; la *feMcee* FraBa utiliza la placa “*piénselo no más*” no sólo en sus canciones, sino también a la hora de *tagear*⁵⁰ en las calles; por otro lado, también conocí a la *feMcee* Elisa – del colectivo *Ixs Wakamayxs* y a quienes se les dedicará un apartado más adelante– ella en lugar de frase, utiliza un sonido gutural que asemeja al cantó de una guacamaya. En fin, el *flow* de cada raper es construcción propia, así como de sus intereses y posibilidades.

Sofía fue la única participante de la tarde que tuvo el acompañamiento musical de un tambor y una guitarra acústica, no utilizo pistas y en ocasiones cantaba a capela sin el micrófono dándole un *flow* único a su presentación; entre los dos temas que interpretó hizo hincapié para mencionar la importancia de: “participar en Creadoras me ayudó a comprender que no necesitaba de tornamesas o equipos de *dj* costosos para hacer rap, el hip hop lo hace uno todos los días, con lo que se tiene, por eso quiero agradecer a mis panitas acá presentes, con el tambor y la guitarra desde Ciudad Bolívar representando.” (S. Ponce, conversación con el autor, 27 de agosto de 2017). Esta rapera tenía poco de integrarse a las actividades del colectivo. Al concluir su presentación me comentó que:

Siempre me ha gustado el rap, desde chica en mi casa se escucha rap por mis hermanos, mis primos, ¡hasta a mi mamá! –risas–; pero también veía que los raperos tenían tornamesas, y computadoras y un montón de *vainas*⁵¹; entonces pensaba <<uy pues para ser rapera: o me consigo un novio rico, o me pongo a trabajar desde ya>> y fue que, un pana del barrio me habló del taller de rap y freestyle para mujeres en el edificio de Familia Ayara. Ahí, conocí a Creadoras de Contenido; ellas me enseñaron que no importan los instrumentos, sino lo que uno tiene que decir, las rimas y la poesía que cada uno le

⁵⁰ *Tag, Tagear*, es un término acuñado en el hip hop para referirse algunas ocasiones al sobre nombre que los artistas del graffiti acuñan para pintar por las calles de la ciudad.

⁵¹ *Vaina*, es la manera coloquial de referirse a un objeto o situación considerada como compleja o difícil.

impregna. Fue como un despertar, porque en los talleres también aprendemos de lo que se trata la cultura hip hop, es compartir lo que uno sabe; el freestyle es eso, ser libres para rapear como uno quiera, lo que quiera, pero siempre rimando poesía y poniéndole su *flow*. (S. Ponce, conversación).



Tatiana Gómez, participante en el concurso de rap *Mujer Semilla*.
Club Mousike ubicado en Av. Caracas con calle 56 en Bogotá, Colombia.
Fotografía. Víctor López García el 27 de agosto de 2017.

En algunas ocasiones las canciones son la descripción de otro mundo urbano, aquel estigmatizado por la *mass-media*; en su lírica, estas raperas son el reflejo de un territorio imaginado y poco conocido. Otra rapera con quien pude dialogar fue Tatiana Gómez quien me explicó que:

Al momento de rapear me inspira todo, básicamente cuando llega la musa, puede llegar por una emoción, por un disgusto, por una desilusión, por una inconformidad; por todo ello se escribe. Los temas no son específicos, pero casi siempre son emotivos; y es porque uno canta con emoción a querer expresar algo; sea cual sea el mensaje, siempre hay uno; todos los días en nuestros barrios pasan cosas atroces, pero nadie dice nada; la música rap es buena para alzar la voz en lugares en donde nadie hace nada y todos quieren todo. (T. Gómez, conversación con el autor, 27 de agosto de 2017)

Cuando le pregunte a Tatiana en relación a los sucesos *atroces* a los que hace referencia en su lírica, ella me explicó que fue en su barrio: Soacha; donde se dio a conocer el asesinato

sistemático de jóvenes mejor conocido como los *Falsos Positivos* –y al que ya referí en el capítulo anterior. Entonces:

Secuestraban, trasladaban y asesinaban jóvenes del barrio y muchos otros barrios del sur de Bogotá, cuando era niña recuerdo a las mamás de mis compañeros buscando a sus hijos por todos lados, no sabían en dónde estaban, qué les había pasado, y pues, la angustia todo el tiempo. Luego cuando salí al bachiller comencé a venir al centro y a conocer otro mundo, escuchaba las noticias y a las personas por ahí que decían que eran delincuentes, que eran cinco o diez, cualquier cantidad de pendejadas. Nada era cierto. Al final resultó que era el mismo ejército, la policía, que los disfrazaban de guerrilleros y los mataban. Entonces el rap esta para eso, para cantar con la verdad, para hacer justicia, porque la televisión y las noticias mienten. (T. Gómez, conversación).

Sin lugar a dudas mucho del rap desplegado esa tarde en el Concurso de Rap Mujer Semilla, tenía un fuerte contenido crítico y cuestionador. Una de las raperas con quien entable un dialogo bastante sincero fue con Erika Mejía –*Jhaz mc*– quien además de su trayectoria e influencias, abordó temas más personales, me dio su opinión respecto a las actividades propuestas por Creadoras de Contenido y una interesante óptica respecto al papel de las mujeres en la movida del hip hop bogotano:

Conocí el proyecto de Creadoras de Contenido por un “voz a voz”. En el barrio me dijeron que habría un encuentro de rap; así es como llegué; comencé a asistir, colaboré y me parece chévere que existan chicas con estas iniciativas; la idea de apoyar a compañeras más jovencitas es bueno. Principalmente, porque cada día hay más mujeres involucradas en esta vuelta del rap y del hip hop; estamos tomando espacios y empoderandonos; hace apenas unos años el hip hop, parecía una movida sólo para los hombres. Pero también creo que hablar de rap femenino es un estigma; he notado que las y los raperos, entienden rap femenino como algo tierno; en la sociedad la mujer ha estado en segundo plano; es decir, hay un estereotipo de la chica *barbie*, donde en todo nos pintan débiles y delicadas hasta nos la creemos –risas–; y no sólo eso, la imagen de lo femenino la prostituyen mucho. Si me preguntas si mi rap es feminista, te diría que no; porque ni machista ni feminista; uno trata siempre de buscar una igualdad entre ambas personas; porque tanto hombres como mujeres tenemos derechos, tenemos deberes, somos responsables de nuestro cuerpo, de nuestros actos, de nuestros pensamientos, de la manera de hablar; entonces, no es que sea

una persona tibia; pero más bien pienso que, hay que apoyar a ambos; de ambas partes, para conformar una equidad. Más que rap femenino, o rap masculino, pienso que la cultura hip hop no tiene género, pues el hip hop abarca todo; al que rapea, al freestyle, al mc, al b-boy. Todos usamos el hip hop para expresar lo que sentimos. Mujeres y hombres (E. Mejía, conversación).

Lo expresado por *Jhaz* de inmediato podría congeniar con lo expresado por Mari Luz Esteban en *Antropología del cuerpo*, considerando que “en los últimos treinta años se han ido dando modificaciones claras en las regulaciones y controles sobre los cuerpos de las mujeres, que han tenido consecuencias en las definiciones de lo femenino, del ser mujer, en las configuraciones del género, pero también en la propia subjetividad de las mujeres.” (Esteban 2004, 29) Parece que el cuerpo se convirtió en un objeto de economía, de consumo, un objeto de exhibición, en el que se nos ha involucrado tanto a hombres como a mujeres, sin importar discursos ni ideales políticos responden sólo a un mero orden económico capitalista o más bien –y también– a la imposición de un modo de vida heteronormativo.

Siguiendo esta idea de la construcción social del ser femenino; y después de lo comentado por *Jhaz*, cabe mencionar que no fue la única en realizar esta aclaración de asumirse o no como rapera feminista. Karen, más temprano, me había dicho que:

Creadoras de Contenido es en lo personal algo muy bonito, porque me ayudó a crecer como persona, y como mujer; no lo veíamos en la forma feminista, porque nuestro productor es un hombre y nos apoyan muchos hombres. El rap surge para mostrar los problemas que tenemos todos; particularmente como nos queremos hacer ver como mujeres. Desde mi perspectiva mis pintas no son muy raper; sino más bien, femeninas; y, pues bueno, yo personalmente me visto acorde a mi edad –risas. Lo que yo he notado con los años es que, en la cultura hip hop, algunas mujeres caemos en el error de querer parecernos a los hombres; en vestirnos igual, querer rapear igual, tratar de hablar de calle; también está el otro lado que es querernos ver como en las películas, en la televisión, o como las artistas que marcan tendencia; ese es otro error, porque ya te dicen que es “ser bonita”; te dicen como verte más femenina; tienes que ponerte ese vestido o aquella minifalda; pero aquí hay chinas que con sudaderas o ropa que usualmente no usarían las mujeres, siguen viéndose femeninas; porque al final lo femenino no es lo que te dicen los medios, sino cómo

cada una de nosotras piensa que somos mujeres y felices. (Karen Maldonado, conversación).

Judith Butler (siguiendo ideas *foucaultnianas*) propone encontrar principios culturales –y ya no sólo naturales–, para comprender los cuerpos como:

Nexos históricamente contingentes de un poder/discurso llegando a algo semejante, a lo que Foucault describe en *Vigilar y castigar* como la “materialización” del cuerpo prisionero. Este proceso de materialización también está presente en el capítulo final del primer volumen de la *Historia de la sexualidad*, cuando Foucault señala la necesidad de hacer una ‘historia de los cuerpos’ que indague la manera en que se los invistió de lo más material y más vital que hay en ellos. (J. Butler 2002, 62) .

Las concepciones de poder/discurso –*Biopoder*– propuestas por Foucault y retomadas por Butler –principalmente para las teorías de *feminismo queer*– cuestionan la *governabilidad* de los Estados, como una imposición del poder sobre los individuos y la población a través de tecnologías, prácticas y técnicas que inciden en nuestros cuerpos y generan una heteronormatividad cultural. Ambas raperas comentan la importancia de romper y (re)construir su feminidad como algo fuera de las estructuras normativas, y por el contrario, considerar que en el placer y disfrute de su propia apariencia y realidad está el ser mujer.

Este encuentro fue, una breve muestra del talento que existe en los barrios del sur de Bogotá y el resultado de varios meses donde se realizaron múltiples talleres. Más que una competencia, se trató de una buena muestra de la cultura hip hop construida por las mujeres y hombres que colaboraron esta tarde; en donde, a simple vista, se notaba cómo disfrutaban el momento de tomar el micrófono para lanzar mensajes contundentes a través de rap.

En los barrios periféricos de Bogotá, parece existir una potencia musical para masificar representaciones a través de canciones basadas en distintas dinámicas de la ciudad. La música rap se convierte en un importante vehículo, para objetivar y mostrar diferentes maneras de imaginar Bogotá; por medio de él se retratan múltiples relaciones que lxs *Mc* van construyendo.

Existe una tensión entre las dimensiones de lo barrial y lo mediático. Si bien el rap tiene presencia en las agendas de los medios de comunicación, al momento de hacer el trabajo de campo a nivel nacional y distrital, no conocí alguna radiodifusora exclusiva del género; si bien algunas

estaciones programan esporádicamente canciones de rap, esto sucede en horarios diversos. En televisión el espacio es mucho más restringido. Por lo tanto, el Internet es el canal más importante para la difusión del trabajo de raperas como Creadoras de Contenido. El rap realizado por estas mujeres en la actualidad es mediado por el *globalismo pop*, del barrio y lo mediático –lo *local* y lo *global*. La fuerza comunicativa que tiene la red virtual ha logrado que la producción cultural de estas raperas viaje por todo el mundo. Y, al mismo tiempo, sigue siendo *underground* en su propia localidad.



Acid Clika, participantes en el concurso de rap *Mujer Semilla*.
Club Mousike ubicado en Av. Caracas con calle 56 en Bogotá, Colombia
Fotografía. Victor López García el 27 de agosto de 2017.



Kiana Latina, participante en el concurso de rap *Mujer Semilla*.
Club Mousike ubicado en Av. Caracas con calle 56 en Bogotá, Colombia
Fotografía. Victor López García el 27 de agosto de 2017.



2H familia, participantes en el concurso de rap *Mujer Semilla*.
Club Mousike ubicado en Av. Caracas con calle 56 en Bogotá, Colombia
Fotografía. Víctor López García el 27 de agosto de 2017.



Mc Mina, participante en el concurso de rap *Mujer Semilla*.
Club Mousike ubicado en Av. Caracas con calle 56 en Bogotá, Colombia
Fotografía. Víctor López García el 27 de agosto de 2017.

Durante toda la tarde observé y conversé con diferentes raperas de distintas partes de la ciudad, logrando recabar una buena cantidad de impresiones, relacionadas principalmente a la producción cultural del hip hop. Algunas de ellas como *Mc Maly*, del trio *Acid Clika*, me comentaron como se iniciaron en el hip hop:

Por el baile, comencé asistiendo clases break dance, ahí conocí a otras nenas que rapeaban, siempre, siempre por una o por otra improvisaban, me gustó mucho, le cogí el gusto, el estilo rápido y ¡bam!; ahora hago rap. (C. Lorenza, conversación con el autor, 27 de agosto de 2017)

O bien, el caso del *crew 2H Familia* conformado por dos hermanxs y una prima, este proyecto inicio pues:

Roge es el hermano mayor de Lina y yo soy su prima, entonces Roge era el que nos insistía todo el tiempo, que él tenía las pistas, que él era nuestro dj, qué conseguía los shows; entonces, comenzamos a practicar en casa de mis tíos, así, de una fueron saliendo los temas como vos oís... (B. Osorio, conversación con el autor, 27 de agosto de 2017)

Mc Mina fue una de las participantes que recibió una buena cantidad de ovaciones y reconocimiento por su presentación, agradeció enormemente al público y, más tarde, me comentó que:

El rap es algo que no conocía, yo estudié diseño de moda y cuando supe del taller de serigrafía que daba Creadoras de Contenido, fue que me acerqué; ya estando ahí, conocí a otras chicas que estaban, no por la serigrafía, sino, por el hip hop. Empezaron a echar el cuento de que el hip hop es baile, que es música, que es rima y poesía, y que, es un estilo de vida. La serigrafía y la producción de nuestras propias prendas era importante también, porque el rollo es ser creativas. Como diseñadora de modas me siento muy a gusto en esta movida, porque una puede inventar todo el tiempo en conjunto con otras chicas. (M. Caicedo, conversación con el autor, 27 de agosto de 2017).



Tania Rodríguez y Jennifer Martínez, *Monatas Rap Dominical*, participantes del concurso de rap *Mujer Semilla*. Club Mousike ubicado en Av. Caracas con calle 56 en Bogotá, Colombia Fotografía. Victor López García el 27 de agosto de 2017.

Una grata sorpresa fue contemplar la fuerza y sinceridad del dúo de *Monatas Rap Dominical*, conformado por las jóvenes Tania Rodríguez y Jennifer Martínez de 17 y 15 años

respectivamente. Fueron las mismas chicas que encontré el viernes anterior durante el taller de serigrafía y que me habían hecho el hincapié en llegar temprano pues, pensaban que por su corta edad les tocaría iniciar el concurso. Situación que no sucedió, pues ellas saltaron a la tarima ya entrada la tarde; oriundas del barrio de de Altamira en la localidad de San Cristóbal, lanzaron un mensaje directo para todxs lxs asistentes, con una lirica que refleja su realidad:

Esto es lo que vivimos en este país injusto, donde violar a los niños les parece justo, donde trabajar 15 horas ya es normal, porque el salario que ganas no alcanza para el hogar, donde hay delincuencia y diferencias sociales. Y si protestamos ya es un delito; por algo hay que empezar; hablar de esos malditos políticos es para defender nuestros derechos, y si nosotros protestamos no es por quererlo hacer, es porque la mayoría de ellos cree que esto es un juego. Abajo la corrupción. ¡Somos el pueblo! ¡Estamos cansados! ¡Somos el pueblo! ¡Estamos manipulados! Se roban la plata para hacernos mal. Y a los campesinos, los quieren explotar, niños sin estudios, padres sin trabajo, políticos corruptos que no apoyan ni un carajo, nosotros colombianos, estamos cansados, creen que somos tontos; queremos la verdad, no la falsedad, la plata no alcanza para la salud, ni para el bienestar. ¡Somos el pueblo! ¡Estamos cansados! ¡Somos el pueblo! ¡Estamos manipulados! (*Monatas Rap Dominical*, Freestyle, 27 de agosto de 2017).

Este fragmento es parte de uno de los temas que rapearon las *Monatas Rap Dominical* durante el concurso. Su participación tomo por sorpresa a muchxs de lxs presentes; estas dos mujeres salieron a escena para lanzar mensajes contundentes, crudos y sin tapujos, mostraron con un par de temas la realidad de muchas familias de los barrios periféricos de Bogotá, con altas jornadas laborales, precariedad salarial, falta de una verdadera educación pública, gratuita y de calidad; cuestionando la imposibilidad de una vida digna:

Hacemos estas canciones porque es una problemática que tiene nuestro país, escribimos lo que vemos, lo que sucede y, lo hacemos de mucho corazón; cuando cantamos nos sentimos libres en la tarima. Es para que la gente tome conciencia, y no hablen feo del rap: <<que el rap es de ñeros, que el rap es de mariguaneros>> y toda esa cosa; entonces, también es hacerle caer en cuenta a las personas que las y los raperos no somos así. (T. Rodríguez, conversación con el autor, 27 de agosto de 2017)

No fueron las únicas personas que durante las entrevistas me comentaron lo relacionado al estereotipo generalizado por la sociedad bogotana, en cuanto a lo que significa ser parte cultura hip hop. En esta participan jóvenes de los estratos populares y denominados peyorativamente como “ñeros”, y también, se asevera que todxs consumen mariguana. Dentro de la observación participante, constate, que en diferentes espacios en donde se desarrollan actividades relacionadas con el hip hop y principalmente en el festival de Hip Hop al Parque 2017. Y puedo decir, que el consumo de mariguana es habitual entre las personas que disfrutan y participan en cualquiera de sus manifestaciones culturales. Sin embargo, también conocí jóvenes como las *Monatas Rap Dominical*, que respetaban el consumo de mariguana, pero no lo hacían. En la misma idea, tuve la fortuna de conocer a otrxs jóvenes de colectivos como el de *Atempo* dedicado principalmente al graffiti –y al que se le dedicará un apartado más adelante– donde varios de los integrantes tampoco resultaban ser de estratos populares, e inclusive algunos de ellxs, podrían ser consideradxs de mejores estratos sociales. Finalmente Jennifer me comentó:

Yo comencé en esto del hip hop entre los diez u once años, ahora tengo quince. Nuestra agrupación comenzó en el colegio, ahí conocí a mi compañera. Nos hicimos amigas por el gusto a la cultura hip hop; entre clases formábamos un grupo que decidimos llamar Monatas Rap Dominical. Vivo en el barrio *La Gloria* en la localidad de San Cristóbal; en el barrio hay una fundación donde desde hace años nos enseñan técnicas del graffiti, break dance, a cantar y todo. Aquí en Bogotá hay muchas fundaciones donde se dan talleres, aunque en algunas toca pagar. Una de las principales es la Familia Ayara, ellos apoyan y patrocinan a muchas actividades aquí en la ciudad. (J. Martínez, conversación)

En la movida del hip hop bogotano existen colectivos y organizaciones sociales, que durante los años dos mil, han estado lanzando convocatorias, nuevas propuestas, actividades artísticas, culturales e inclusive pedagógicas, que buscan convertirse en alternativas a las propuestas hegemónicas, con la finalidad de transformar a sus integrantes como sujetos cognoscentes, críticos y comprometidos a crear conciencia. Niñxs como Jennifer han encontrado a su corta edad espacios alternativos como el de la Familia Ayara, donde coincidieron con propuestas como el de colectivo de Creadoras de Contenido; inclusive también me comentaron que en su colegio el hip hop era muy popular pues ahí se realizó: “hip hop al patio, fue una semana de hip hop donde raperos, break dancer’s, graffiteros y otros artistas visitaron nuestro colegio para compartir su arte y mostrarnos que con el hip hop también se educa.” (J. Martínez, conversación).

El colectivo de Creadoras de Contenido a través de actividades alternativas al sistema convencional de formación, han logrado ser (re)creadoras no sólo de su historia, sino de su cultura, en colaboración con las participantes que se reúnen periódicamente. El concurso Mujer Semilla en conjunto a las demás actividades que se han venido proponiendo a lo largo de los últimos dos años, es bastante importante por la oportunidad que tuvieron las jóvenes de participar con otras mujeres que como ellas disfrutaban del hip hop, 26 de ellas grabaron una pista que apareció en un disco colectivo, han realizado conciertos en plazas públicas, talleres de estampado, serigrafía, menstruación consiente; fueron invitadas a dar charlas en foros universitarios y estaciones de radio. Gozando de una interdisciplinariedad Creadoras de Contenido han logrado converger una buena cantidad de saberes; en el que siempre destaca la empatía por la cultura hip hop y sus diferentes manifestaciones artísticas. Así el hip hop ha logrado trascender, desde el momento en que se generan nuevos lazos de organización adecuados para vivir nuestra propia realidad.

Experiencias educativas desde la cultura hip hop en Bogotá

Luego de asistir al concurso de rap convocado por Creadoras de Contenido, continué asistiendo a los talleres que se realizaban en las instalaciones de la Fundación Ayara. Me convertí en participante asiduo; pude generar un diálogo constante con varios artistas de la cultura hip hop en Bogotá.

Durante los meses de septiembre y octubre, participé en diversas actividades que Sandra me recomendó. Algunos de ellos eran conciertos de rap o concursos de baile a los cuales asistí en diferentes localidades. El 14 de septiembre de 2017, Sandra me hizo la puntual invitación para acompañarla al auditorio Margarita González de la Universidad Nacional; ella, en representación de la Fundación, junto con otros proyectos, habían sido convocados por un grupo de estudiantes de diversas disciplinas que conformaban el *Laboratorio Hip Hop*, espacio dentro de la Universidad que deseaba conocer la experiencia y creación artística desde las organizaciones barriales, modelos alternativos de educación e investigación que vincularan la cultura hip hop como parte de sus metodologías.

Buscamos construir una propuesta educativa que se nutra de la corriente político-pedagógica de la educación popular, con experiencias educativas de la cultura hip hop en la ciudad, a nivel nacional e inclusive internacional, así como contemporáneas en educación artística y de la diversidad de los saberes y las experiencias de sus integrantes. (M. González, Conferencia en Laboratorio hip Hop, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017).

Hicieron especial énfasis en el hecho de convertirse en apuesta política autónoma, autogestionada y construida sobre principios libertarios como la solidaridad, la horizontalidad y el apoyo mutuo. A lo largo de diferentes intervenciones de lxs participantes del colectivo, explicaron que dentro de los principales objetivos está el:

Contribuir a la *decolonización* de las prácticas artísticas e investigativas que tienen lugar en la cultura hip hop; concluyendo, buscamos interactuar con diferentes procesos que generen el diálogo cultural y la ampliación de los horizontes de sentido de los sujetos a través de la educación y la estética. (D. Guzmán, Conferencia en Laboratorio hip Hop, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017).

Me pareció interesante escuchar que lxs miembros de Laboratorio Hip hop asumieran una postura en cuanto a la *decolonización de las prácticas artísticas e investigativas*. En Nuestra América

parece existir –aún– una actitud de *colonialidad* que puede entenderse: “como un proceso amplio de control hegemónico de imposición de conocimientos, prácticas y formas culturales en todos los campos de la vida social, al tiempo se desprecian y desdeñan los valores autóctonos, los conocimientos ancestrales y populares” (Francisco Chica Cañas 2016). Comenzando el siglo XXI el sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos, propone acuñar las *epistemologías del sur* como:

El reclamo de nuevos procesos de producción y de valoración de conocimientos válidos, científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de clases y grupos sociales que han sufrido de manera sistemática las injustas desigualdades y las discriminaciones causadas por el capitalismo y por el colonialismo. (Santos 2011, 35).

Desde un espacio académico y público como lo es la Universidad Nacional de Colombia, se convocó a seis proyectos que convergen en lugares alejados de la zona central de la ciudad. Lxs miembros de Laboratorio Hip Hop priorizaron que los proyectos participantes de este encuentro, fueran organizaciones barriales, colectivas o individuales, con un importante trabajo tangible, en la escena hip hop de Bogotá. De esta manera se destacó en todo momento que cada uno de los proyectos presentaron “acciones alternativas que no se rigen por el orden político hegemónico” (S. Guzmán, Conferencia).

Contrario a las ideas triunfalistas del pensamiento convencional burgués e inclusive del pensamiento crítico eurocéntrico, Boaventura considera la existencia de:

Alternativas prácticas al actual *status quo* del que, no obstante, raramente nos damos cuenta, simplemente porque tales alternativas no son visibles ni creíbles para nuestras maneras de pensar. He venido reiterando, por lo tanto, que no necesitamos alternativas, sino más bien maneras alternativas de pensamiento. (Santos 2011, 18)



Participantes del encuentro “Educación Hip Hop, Experiencias y Perspectiva”, Convocado por el Colectivo Laboratorio Hip Hop, Auditorio Margarita González en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Fotografía de Víctor López el 14 de septiembre de 2017.

Entre los participantes estuvieron la *Casa Cultural el Trébol*, quienes se agrupan a partir del grito de batalla “Hágalo Real”; se ubican en el barrio Ciudad de Cali, en la localidad de Kennedy al sur-occidente de Bogotá; un sector a los márgenes de la mancha urbana, en la que lxs compañeros de esta organización explicaron:

Como el trébol que nace espontáneamente y contra todo pronóstico, nosotros nacimos del asfalto y nos mantenemos en la calle como parte de la escuela; nos ponemos del lado de la vida. Creemos que el hip hop nos permite hacernos visibles a partir de la creatividad; lo asumimos como praxis político pedagógica.” (Conferencia de Tatiana Fernández, miembro del colectivo: Casa cultural el trébol, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017).

El siguiente en participar fue el rapero Jotaika Bops, quien durante su intervención propuso el concepto de *hiphopsofía*; como miembro de la organización internacional Universal Zulu Nation – dirigida por Afrika Baambata– , fundó en la ciudad de Bogotá junto a otrxs raperxs:

La Organización del Kinto Elemento, enfocada a la construcción de pedagogías desde los elementos artísticos, y no artísticos, del hip hop para la transmisión de acciones positivas a niñxs y jóvenes de diferentes comunidades de la ciudad. Hemos realizado talleres, conversatorios y actividades pedagógicas en diferentes colegios públicos de la capital y desde 2015, diseñamos una cartilla con los fundamentos básicos y la historia del hip hop para distribuir en colegios públicos, principalmente en el sur de Bogotá. (Conferencia de Jotaika Bops, coordinador del colectivo *Kinto Elemento*, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017).

También estuvo presente el profesor de educación pública –nivel primaria– y MC Carlos González, quien desde el colegio Federico García Lorca en la localidad de Usme –al sur de Bogotá–, explicó cómo utiliza el rap de manera pedagógica, cuestionando la relación institucional entre la escuela y la cultura hip hop; en este marco, surge el proyecto *Hip Hop al Patio*, el cual se realiza:

Con el apoyo de b-boys, graffiteros y Mc's que, en medio de la cotidianidad del colegio, toman las aulas, pasillos, el patio con rimas, break dance y trazos de graffiti; alentamos [nos dicen] a las niñas y niños a realizar cualquiera de estas actividades durante una semana que dura la actividad, seguimos el eje temático de construcción de paz social. Esta actividad la hemos venido realizando desde hace tres años ya; y desde el segundo año lo comenzamos a replicar en otros colegios en el sur de Bogotá; todo gracias al apoyo de muchos artistas que se hacen el tiempo para participar y compartir su arte. (Conferencia de Carlos González, profesor y MC del colegio Federico García Lorca, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017).

El artista comunitario de la localidad Ciudad Bolívar, con más de diez años de experiencia en el graffiti Qinti Harawi, quien además dirige el colectivo: *La Casa Tomada*. Él continuó comentando que:

El Ensueño es el lugar que buscan fortalecer el tejido social de sus habitantes partiendo de talleres comunitarios, que tienen como propósito generar un dialogo, entre artistas, activistas, vecinos y comunidad general que habitan estos barrios para la organización de actividades artísticas; buscamos principalmente intervenir en fachadas de las casas para propiciar la participación de nuestra comunidad para generar empatía y perspectivas de vida digna, a través de la creación de murales conjuntos. (Conferencia de Qinti Arawi, Director del colectivo la Casa Tomada, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017).

Siguió el turno a Thomas Lion, compositor, interprete, productor musical, realizador audiovisual y promotor de la cultura hip hop. Desde 2009 hace parte de un proceso social en el cual invita a jóvenes *rappers*, al encuentro anual de Raperos Apuntando Paz (R.A.P.). En este encuentro se apoya con talleres en las aéreas de pintura, fotografía, video, producción musical y derechos humanos. También es coordinador del Hip hop Pa'l Zur:

Nos acercamos a la Cinemateca Distrital, lanzamos la idea de organizar cine callejero en el barrio de Usme, y desde 2015 cada año hemos realizado un encuentro de cine callejero, con la temática exclusiva del hip hop” (Conferencia de Thomas Lion, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017).

Finalmente, fue el turno de Sandra Mosquera, quien en representación de la Fundación Artística y Social La Familia Ayara, comentó brevemente los inicios de esta fundación, ideada primero como tienda de accesorios de la cultura hip hop que:

Con el tiempo, tuvo la necesidad de crear ideas innovadoras, cambiando el perfil al de una fundación, con el fin de ayudar a empoderar a niños, niñas y jóvenes, fortaleciendo sus habilidades para la vida. Actualmente trabajamos en más de 100 municipios, en los cuales afortunadamente hemos formado a más de ocho mil chicos y chicas. El trabajo lleva más de veinte años comenzando aquí en Bogotá y poco a poco en otros departamentos del país. (Conferencia de Sandra Mosquera, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017).

Estas experiencias se realizan –mayormente– en espacios periféricos de la capital, algunas dentro de las propias instituciones educativas, o bien, en la calle, espacios públicos, es decir, esta *pedagogía hip hop* –como he considerado nombrarle– puede ser aplicada en cualquier lugar, siendo primordial el disfrute de la creación popular, la libertad de ocupar espacios y sentir que se es parte de un proceso educativo de construcción conjunta que responde a su propio contexto cultural e histórico, en este caso en la ciudad de Bogotá. Desde el Brasil un personaje que marcó tendencia para la formulación de pedagogías alternativas desde Nuestra América, fue Paulo Freire, quien desde 1970 propuso una educación liberadora, una educación que problematice, concientice; planteando la necesidad de:

Un educador humanista, revolucionario, no puede esperar. Su acción, al identificarse, desde luego, con la de los educados, debe orientarse en el sentido de la liberación de ambos. En el sentido del pensamiento auténtico y no en el de la donación, el de la entrega de conocimientos. Su acción debe estar empapada de una profunda creencia en los hombres. Creencia en su poder creador. (Freire 1970, 55)

La creación artística para la producción de una cultura alternativa tiene en su dinamismo la respuesta frente a la educación autoritaria, esta Freire también la categorizó como educación “bancaria” y, la explica como una visión que:

Anula el poder creador de los educados o lo minimiza, estimulando así su ingenuidad y no su criticidad, satisface los intereses de los opresores. Para éstos, lo fundamental no es el descubrimiento del mundo, su transformación. Su humanismo, y no su humanismo, radica en la preservación de la situación de que son beneficiarios y que les posibilita el mantenimiento de la falsa generosidad. (Freire 1970, 53)

Luego de la implantación de políticas estructurales en boga del neoliberalismo en Nuestra América, el aumento de colegios privados y privatización de los públicos ha venido en aumento, en esta se implementa una educación *bancaria* o tradicional, misma que genera practicas de ordenamiento capitalista. Un eje común de estas experiencias educativas, es que buscan vincularse partiendo de las diferentes manifestaciones culturales que tiene el hip hop a su alcance, también desean una mayor participación de las personas, que exista la libertad de lanzar ideas relacionadas a su práctica social, a sus espacios de trabajo, pensamientos relacionados a su vida familiar, a su realidad local e incluso de sucesos internacionales. El encuentro propuesto por lxs compañerxs de Laboratorio Hip hop fue, sin lugar a dudas, un éxito, desde el hecho de ser muy concurrido; los asistentes en su mayoría eran jóvenes que no necesariamente eran estudiantes de la universidad; escuché a muchxs que nunca habían estado ni remotamente cerca de ésta y, por supuesto, que nunca imaginarían que en estos edificios existiera el espacio para proyectos barriales.

Tal y como refiere Freire, es la creatividad de los educadores los que posibilita usar las manifestaciones culturales de las que se dota la cultura hip hop, con la que rompen con la burda cotidianidad, con un modelo educativo que al igual que el modelo económico, en cuestión educativa sigue el sistema capitalista para formar niñxs. El hip hop como técnica educativa se alimenta de diferentes competencias como la poesía, la literatura, las artes pláticas en una buena diversidad de plataformas, la danza y la habilidad de actualizarse cualitativamente para observar, comprender y explicar su propia realidad.



Onírica por Nats Garu (2017), Parte de la pinta colectiva “Acción Color” convocada por el Colectivo Barrio Egipto en la zona central de Bogotá Colombia. Atempo. Fotografía de Felipe Cifuentes

Fundación Atempo. Graffiti (Arte Urbano) transformando el espacio público

Durante los meses de septiembre y octubre de 2017, tuve la fortuna de coincidir con el colectivo Atempo, un quinteto de jóvenes con perspectivas distintas que, al momento de trabajar en conjunto, convergen de tal manera que logran convertir el arte en un vehículo transformador. Su principal afán era unir esfuerzos, vincularse con otros proyectos, organizaciones y voluntades, que en Bogotá, deseen ser parte de una alternativa cultural; que haga frente al capitalismo cultural instaurado –como ya vimos– por el *globalismo pop*, la competencia, el individualismo, el consumismo y la búsqueda de riquezas permanentes.

La fundación Atempo tiene en el graffiti (arte urbano) su principal herramienta; el mural, el estencil y el cartel son sus principales plataformas artísticas; pero no las únicas, ya que, en el dinamismo de *accionar las ideas*. Este grupo se ha venido transformando durante más de seis años. Al primero que conocí fue a Diego, quien se presentó y conversó su perspectiva en relación a este proyecto:

Me llamo Diego Malaver, estamos ahora en nuestro taller en Atempo; soy uno de los miembros cofundadores de esta fundación de arte por la vida; que cree en el arte social, en el arte de impacto público, desde el performance, desde el graffiti, desde la gestión de lugares con distintos espacios, asociados y aliados; que creen en esto, creando plataformas como lo es la Re-pública: un circuito de arte social que busca formar una alternativa a las grandes ferias de arte, que se han vuelto lo más importante en Bogotá. Lastimosamente el mes de octubre en esta ciudad, se convirtió en el mes para comprar arte; entonces, si dicen que eso es arte, nosotros queremos mostrar que también el arte puede ser social, que puede buscar ser otras alternativas, que no sólo es vender, que puede ser público, accesible y creativo. (D. Malaver, conversación con el autor, 12 de octubre de 2017).

Las entrevistas a los integrantes de la fundación Atempo fueron realizadas de manera independiente; de esta manera, logré conocer cuáles eran los intereses que tenían en común, y cuáles eran de interés personal. También pude constatar que todos consideran primordial la intervención artística para definir y entender el *espacio público*.

Me llamo Nicolás Varela, soy artista, vengo trabajando con la fundación-colectivo Atempo ya desde hace seis años; me dedico a realizar experiencias relacionadas a tomar el *espacio público*, trabajando desde el arte, difusión cultural y trabajo colectivo con comunidades. ¡Arte-social! En nuestro caso pienso que se dio naturalmente que todos estudiamos arte y empezamos a probar el espacio público, y nos enamoramos de él; porque es un espacio donde está mezclada la realidad y la cotidianidad que vivimos. Entonces al intervenir este espacio, el estar en contacto ahí, te da una conexión directa con las personas que lo habitan. Comenzamos a hacer cosas que buscaban dialogar con la sociedad, con el espacio público, ponerse uno en interacción directa con los demás. Realizamos eventos multidisciplinarios, vinculamos diferentes lenguajes del arte, para generar espacios de

reflexión, de celebración, de creación artística y vincularnos con otros *parches*⁵². (N. Varela, conversación con el autor, 12 de octubre de 2017).



Diego Malaver –rapeando– y Nicolás Varela (consecutivamente de izquierda a derecha) de la Fundación Atempo. La RE-Pública en el edificio de la Chatica ubicada en Av. Caracas con calle 16 en Bogotá. Fotografía de Víctor López. Octubre 2017.

Es vital reflexionar en cuanto a la concepción del espacio público, siguiendo lo expresado por lxs compañerxs de ésta fundación artística. Es posible considerar a éste como un lugar de encuentro para la transformación, en el cual existe la posibilidad de incidir, de una manera distinta, a la propuesta por el capitalismo cultural; en el que, consideran, predomina la oferta del arte como un producto para su consumo.

Históricamente se han desarrollado diferentes dinámicas para la configuración del espacio público. Éste comienza a tener un giro vertiginoso principalmente por los procesos socioculturales, políticos y económicos, propiciados con la irrupción del capitalismo del siglo XVIII; momento en el que comienza a ser priorizado el *espacio privado* como fuente primordial para la acumulación de capital y símbolo de “modernidad”.

⁵² *Parches* o *el parche*, es referido coloquialmente para referirse a un grupo de amigxs, no a un lugar.

Lo “privado” es concebido históricamente como lo que se ejecuta a la vista de pocos, familiar y domésticamente, y sin formalidad ni ceremonia alguna; lo que es particular y personal de cada uno. Lo público se ha definido invariablemente entre 1717 y 1992 como aquello que es notorio, patente y que lo saben todos. (Pérez 2009, 13)

Como hemos visto, durante los últimos treinta años, Colombia paso por una serie de transformaciones asociadas a la ola de liberalización de la economía con claras intenciones de ingresar al mercado global; en los dos últimos periodos presidenciales –y seguramente el iniciado con el actual presidente Iván Duque (2018)– es posible identificar el cambio en los sentidos y el uso de lo público, los gobiernos han modificado políticas “públicas” del bien común y del espacio público, con dirección a un vertiginoso avance de la privatización; sin importar que sean intermediarios nacionales o extranjeros, éstos comienzan a asumir funciones del gobierno que hasta finales del siglo XX, eran de manejo exclusivo del Estado. Luego de recorrer en bicicleta una buena parte de las calles centrales de la ciudad de Bogotá, pude observar una buena cantidad de proyectos para el desarrollo de diversos complejos habitacionales o comerciales, inclusive grandes proyectos “educativos” de iniciativa privada, que ya están transformando el espacio público.

La preocupación en torno a lo público en América Latina se ha desbordado en los últimos años; la consecuencia ha sido el implemento de políticas “públicas” que priorizan el desarrollo económico internacional. Sin embargo, en el ámbito nacional de cada país, las consecuencias socioculturales y territoriales dan muestra de conflictos sumamente importantes, provocados por no considerar nuestra propia realidad al momento de querer implementarlos. Se han suscitado así una buena serie de acontecimientos y procesos sociopolíticos e históricos en el continente que valen la pena tener en consideración, pues estos surgen como resistencia y algunos continúan en rebeldía. Es posible mencionar el levantamiento indígena zapatista a mediados de la década de 1990; la alta participación obrera y derivados en el Brasil de comienzo de siglo XXI; se pasó por la crisis económica en Argentina el 2001, que desencadenó en una alta participación social; la democracia ciudadana del Uruguay; el Estado plurinacional de Bolivia; la lucha estudiantil en Chile no cesa; tampoco, la cruenta lucha por las partidas presupuestales para la educación pública en Colombia. Estas movilizaciones no son sino acciones que (re)significan el espacio público y lo ubican como un objeto de permanente disputa.



Nueva Torre Bacatá ubicada en las calles centrales de Bogotá (2017). Fotografía de Víctor López

En el caso colombiano, las recientes tensiones por los proyectos de reforma de la educación superior han demostrado sobradamente que el punto más polémico de estas agendas es el de la privatización de servicios o infraestructuras. De hecho, es la dimensión del problema que se difunde más rápidamente –y usualmente de manera más confusa– entre la opinión pública. (Chaves y Montenegro 2015, 14).

Es evidente que en el espacio público existen permanentes tensiones sociales y políticas, que implican otras luchas muy significativas en la actualidad: la luchas frente a la desigualdad y la justicia social, por el reconocimiento a la diferencia, a la ciudadanía, a la diversidad cultural y la autonomía de asumirse como diferentes actores y/o sujetos sociales que ocupan el espacio y lo hacen público en su cotidianidad. La sociedad civil es quien realiza la acción pública, es ella la que da cuenta de procesos/resultados de diversos programas sociales implementados por el Estado; es quien, finalmente, se ve permeada del capitalismo cultural y, por ello, también tiene la posibilidad de exponer sus inquietudes a través –en este caso– de una manifestación cultural del hip hop, como lo es el graffiti (arte urbano).

Lelia Gángara es autora de una buena cantidad de trabajos de análisis del graffiti en América Latina; ella considera esta manifestación artística como una: “práctica discursiva que se caracteriza

por elegir como soporte una superficie que no está destinada a ser soporte de escritura. Esto diferencia al graffiti de muchos otros tipos de inscripciones” (Gángara 2002, 35). El graffiti ha sido de uso común durante toda la historia de la humanidad, desde las primeras inscripciones en las cavernas hasta el estallido de civilizaciones antiguas. El término graffiti “deriva de las incisiones hechas con materiales de carbón y grafito muy común de aquellas épocas. Toda inscripción fue hecha en espacios públicos no autorizados para tal fin.” (Kozak 2004, 30) Sin embargo, es durante el siglo XX que comienzan a proliferar los graffitis, como parte de la cultura juvenil ya sea para identificarse individual o colectivamente.

El graffiti en su versión hip hop surge en el underground del Bronx neoyorkino en la década de 1960; en ese contexto aparecen las denominadas *gangs* –denominación inglesa para las bandas callejeras juveniles– quienes marcaban su territorio con grandes graffitis y firmas. Estas estuvieron conformadas por jóvenes negros, latinos, asiáticos y caribeños que conformaron los primeros grupos de graffiterxs, acompañadxs de breack dancerxs y raperxs. Los mensajes generalmente se enfocaban a lo que consideraron en su momento perjudicaba al barrio, actividades como el robo, la prostitución, las drogas, las reformas locales, el racismo, el abuso de autoridad y muchos otros sucesos que formaban parte de su cotidianidad. Estas pintas comienzan a ser parte de un nuevo paisaje urbano que involucra a todxs sus habitantes; para algunos pudo ser indiferente, para otros, quizás fue su única forma de comunicación e incidencia social.

Uno de los elementos principales del graffiti desde su origen fue su ubicación, ya que de esto depende la definición y transmisión del mensaje que se quiere dar; es el espacio público donde converge la dicotomía de lo público y lo privado. El graffiti está –principalmente– en lo público, en las calles, en los postes, los puentes, escaleras, ladrillos rojos, en los parques, las universidades –en la Nacional hay muchos que son muy buenos– en el transporte público, en las aceras y en una buena cantidad de lugares aún desconocidos. Se toma el espacio público como un lienzo urbano interminable, en el que se cuentan historias, manifestaciones, inconformidades, imágenes que algunas veces pueden generar debates y transformar la ciudad gracias a las obras de autores anónimos. Artistas empíricos o con formación profesional se apropian momentáneamente del lugar, de sensibilidades individuales que, en su mayoría, tienen como finalidad transmitir una sensación, impactar en los sentidos de otrxs que transitan el mismo *espacio* que, a fin de cuentas, es *público*, es nuestro.

En las calles *Calma*, yo soy artista plástico de la Universidad Nacional; uno de los fundadores de Atempo y me dedico a la intervención en el espacio público, a repensar los espacios y a transformarlos especialmente a través del graffiti y del mural. Llevo pintando en las calles unos 13 años, empecé con ganas de decir lo que estaba sintiendo, y sigo haciéndolo. Todo ha sido un proceso muy divertido, realmente la pintura es algo muy esencial, es lo más directo, a veces, si tú quieres crear o proponer algo, el graffiti y pintar murales es simplemente un estallido de color. Con el tiempo ha sido una aceptación de la misma ciudad; y uno también tiene que aceptar la ciudad como una relación de uno a uno, porque uno, no puede controlar todo, entonces, realmente es como tú tienes la capacidad de volver plástico un momento o de volver plástico un lugar, y poder de alguna manera contagiar a la gente con buena vibra.

Precisamente me puse *Calma*, porque el momento de pintar me lleva a ese estado, y pues en una ciudad tan acijosa como es Bogotá, realmente encontrar la calma es difícil y pues, la pintura o la artesanía o los trabajos manuales, a veces puede ser que sólo los contemplen por el producto más no por el proceso, y el proceso de pintar realmente es un estado que puede contribuirte a una reflexión de ti mismo, puede llevarte a la calma. (M. Ayala, conversación con el autor, 12 de octubre de 2017).

En la ciudad de Bogotá noté la existencia de muchas expresiones plásticas y pictóricas, que pueden ser percibidas como graffiti; el caso de la Fundación Atempo es particular, ya que algunas de sus expresiones artísticas pueden elevarse al término de *prácticas culturales*; puesto que cuentan con una organización previa y una contextualización del espacio público en el que intervienen ellos y la comunidad. Dado que las investigaciones académicas y la práctica del graffiti ha aumentado notablemente en Colombia, encontré que actualmente se cuenta con tres categorías oficiales de esta manifestación artística proveniente del hip hop: 1) El graffiti de consigna (político) o de barrio; 2) El *writing* (*tag* o firma); 3) El arte urbano. (S. Castro 2012, 26). Luego del asesinato del joven graffitero Diego Felipe Berrera a consecuencia de un disparo de policía cuando se encontraba pintando en la localidad de Suba, las autoridades de la capital “decidieron apostar por una nueva norma que no prohibiera la actividad, pero que la regulara. En 2013 se firmó el decreto 75 por el cual se promueve la práctica artística y responsable del graffiti en la ciudad” (Gama y León 2016, 358). *Calma* –quizás el miembro de la fundación Atempo con más bagaje en el mundo del graffiti–

no tuvo reparo en darme su opinión respecto al proceso de aceptación social que parece estar teniendo el graffiti en la ciudad; en nuestra conversación, él destacó que:

El graffiti ha cambiado en esta ciudad; en la actualidad hay pintas que son permitidas y otras que no, yo hago ambas. Precisamente porque no todo se trata del bien o el mal, sino del simple hecho que es hacerlo; intento pintar cosas relacionadas con la naturaleza, pienso que es volverse a encontrar uno mismo con la naturaleza, llevarse un poco de oxígeno mental; me gusta hacer imágenes frescas porque aquí estamos muy recargados de graffiti político y, más bien, yo busco una imagen ambigua en la que el espectador sea el único que sepa como la interpreta, como la relaciona con su realidad. Cuando uno pinta sólo es un enfrentamiento a la reflexión solitaria, y en colectivo también es *bacán*⁵³; porque te das cuenta que el espacio es público y que no estás sólo, sino que, uno puede influenciar a su alrededor; entonces, es *bacano* con quien estás, con quienes lo haces, generando así una acción conjunta y que el mural no sea una pieza (producto), sino una eventualidad; como una acción de quienes lo hacen, pues ellos los miraron y otros lo vivirán. Lo importante del trabajo colectivo es mientras sucede. (M. Ayala, conversación).

Dentro de las tres categorías existente en el graffiti en Bogotá es primordial dejar en claro que el denominado *arte urbano* se diferencia del *graffiti* y del *writting* (la firma del crew o artista); en principio, por no considerarse un acto vandálico. Por supuesto, el graffiti comenzó siendo una marca humana en el espacio público que se caracterizaba justo por su marginalidad, su anonimato, espontaneidad, por violentar el orden lingüístico, estético o político, en el que esté irrumpía en contra de lo establecido; es decir: una actividad ilegal. Inclusive en la actualidad sigue existiendo el debate en relación a si es pertinente o no considerarlo como arte, y si quienes lo ejecutan en el anonimato pueden ser consideradxs como artistas.

Cuando el graffiti pierde su principal característica de ilegalidad y anonimato, es posible entrar en otro tipo de categorización. Cuando lxs artistas solicitan permiso a la ciudad e incluso atienden convocatorias gubernamentales y privadas, la obra deja la marginalidad y, por lo tanto, podemos pensarlo como otro tipo de producción cultural al que el Distrito colombiano y muchas otras ciudades en el mundo como Rio de Janeiro o London, han catalogado como *arte urbano* o *street art*. Éste parte de la necesidad de los ciudadanos de expresar ideas propias, principalmente

⁵³ *Bacan, Bacano*, es una manera coloquial de referirse a una situación o circunstancia que consideran muy buena, o agradable.

en el ámbito social, político o simplemente pensamientos relacionados a la opinión pública y situaciones cotidianas. Es válido considerar el arte urbano como parte de la identidad urbana; también es debido comprenderlo como un acontecimiento cultural que puede llevar un proceso colectivo y vinculador con sus habitantes; principalmente aquellxs que encuentran en esta manifestación artística una herramienta de comunicación pública.

Actualmente trabajamos mucho una línea donde lo primordial es el diálogo y crear un vínculo con las personas; nos hemos dado cuenta que una acción en un momento puede hacer pensar algo; pero si tú generas un proceso con comunidades o con personas de distintos lados, se generan muchos más frutos. Buscamos generar procesos que puedan dar continuidad en ciertos sitios; es decir, que la misma gente pueda continuar por ellos mismos; es como sembrar semillas. Al principio estábamos como jugando en el espacio público, después de haberlo probado, después de comprender cuales eran las dinámicas dentro de este, hemos llegado a la conclusión de que el espacio público se genera gracias a la participación; y esa participación es importante pensarla, ver cómo utilizar excusas como el arte urbano para generar cultura, para generar vínculos con otras personas y construir comunidad, convivencia y diferentes acciones, tomando siempre en cuenta que el espacio es público y, cuál es el contexto del lugar en que estamos trabajando. (N. Varela, conversación).

El arte urbano –*street art*– se ha convertido en un lenguaje de expresión artística común, que a lo largo de los años ha logrado consolidarse con una serie de acontecimientos y técnicas que se van acuñando. Felipe Cifuentes además de pintar murales, es encargado de vincularse en diferentes comunidades y barrios, planea actividades culturales y genera procesos en búsqueda del trabajo conjunto:

Trabajamos bastante con comunidades; entonces, cuando trabajamos así, vamos y preguntamos, indagamos, qué es lo que las comunidades quieren contar, qué les interesaría mostrar, qué les interesaría como resaltar de su barrio o localidad y llegamos a un consenso para una imagen y la realizamos. El mensaje que se intenta, es el de exaltar los valores propios que tenemos como comunidad; qué es lo que podemos aportar también para la comunidad, desde una potencia local, a un nivel mucho más grande; entonces, hay resultados que se concentran más en la diversidad biológica, o bien, en la diversidad social.

Un ejemplo, es lo hecho en Usme. Pintamos con una comunidad en el barrio *Usme Pueblo*, que es como el sector más viejo de esta Localidad; ahí intentamos resaltar la diversidad biológica; así que pintamos un *oso de anteojos*⁵⁴, un venado, un *zorro*, *frailejones*⁵⁵, elementos que corresponden al ecosistema del Páramo y que está muy cerca a Usme. Y acá, en el centro de la ciudad, particularmente en el barrio de los *Mártires*, trabajamos con la comunidad *trans*⁵⁶, en donde hicimos un mural de diferentes flores en el que cada uno de lxs participantes, colaboró con algo. La idea era que cada quien pintara su propia flor para crear una imagen colectiva. (F. Cifuentes, conversación con el autor, 12 de octubre de 2017)

Es posible ir determinando que estxs cinco jóvenes tienen una finalidad común que es la transformación, el diálogo y la concientización de los problemas sociales que les atañe, no sólo a ellxs, sino a toda la sociedad que interviene en el espacio público;

Existe un diálogo artístico; el ser parte del arte comunitario o colectivo te da la posibilidad de llegar a cualquier lado sin tener un prejuicio, es decir, nuestro trabajo no pretende llegar a socavar; decir lo que tiene que ser; más bien, buscamos compartir por medio del lenguaje artístico, contar historias. Nuestro trabajo no tiene diferencia de clase, de raza, ni de religión o de conocimiento; por el contrario, partimos de que el simple hecho de ser humanos nos da un montón de cosas en común, de vivir en el mismo territorio, el mismo sistema de ordenamiento; es decir, no hay manera de no poderse identificar con el otro. (T. Saavedra, conversación con el autor, 12 de octubre de 2017).

⁵⁴El *Oso de anteojos*, también es conocido como oso andino, oso sudamericano.

⁵⁵ El *frailejón*, científicamente conocida como Espeletia, se trata de un tipo de vegetación nativo de Colombia, Ecuador y Venezuela.

⁵⁶ *Trans*, Felipe se refiere a uno de los sectores de la comunidad LGTB, que en el barrio de Los Mártires el cual tiene una cantidad importante de personas dedicadas a la prostitución.



Arte Urbano de la Fundación Atempo. Parte de la pintura colectiva "Acción Color"
Barrio Egipto en la zona central de Bogotá Colombia.
Fotografía de Felipe Cifuentes. Octubre 2017.

La finalidad también es poder exaltar cómo podemos ser importantes para la sociedad como individuos; y dar a conocer esas singularidades a un nivel mucho más grande. Considero que el mural ya tiene una recepción para quien venga en el Transmilenio; los transeúntes que van habitando el lugar; de esta manera, también vamos empoderándonos a través del arte y con la libre expresión, damos cuenta de nuestra propia identidad. (F. Cifuentes, conversación).

Bogotá cuenta con un carácter gráfico y urbano que tiene en el graffiti un importante símbolo que representa la identidad juvenil. También manifiestan temas relacionados a la territorialidad, a las identidades locales, barriales, étnicas, interculturales, clasistas, discursos políticos, discursos ideológicos, etcétera. El caso de la Fundación Atempo me pareció preciso, pues parte del objetivo de esta investigación es la de indagar acciones/producciones culturales alternativas a las propuestas del capitalismo cultural. Estas propuestas, con el apoyo de las manifestaciones de la cultura hip hop.

Mural Egipto: Atempo / RAW



Arte Urbano de la Fundación Atempo. Parte de la pintura colectiva “Acción Color”
Barrio Egipto en la zona central de Bogotá Colombia.
Fotografía de Felipe Cifuentes. Octubre 2017.

El trabajo ha tenido tal repercusión en el espacio urbano, que, inclusive, fueron seleccionados para realizar prácticas culturales en varias regiones del país; gracias a ello, ganaron importantes experiencias artísticas comunitarias dando un giro al trabajo colectivo y comunitario que venían ejecutando.

El destino nos llevó a trabajar con comunidades, hicimos unos viajes por toda Colombia trabajando el tema del medio ambiente. Generamos talleres horizontales con los jóvenes; en ese entonces, la intención fue generar actividades conjuntas con los participantes para crear la experiencia artística; no era como llegar a enseñar o dictar algo, sino, llegar y dialogar para ver que se puede hacer en conjunto y que podemos hacer. Pienso que el futuro del arte está en entender que el arte es de todos, que las personas pueden hacer arte. (N. Varela, conversación).

Esto fue creciendo hasta hacerlo de forma más institucional; buscando infiltrarnos, coger sus reglas y cambiarlas; es decir, desde dentro poder transformar cosas; por lo tanto decidimos a volvernos una Fundación; principalmente ante la oportunidad para ser parte de una plataforma por la ecología llamada *Sinfonía Tropio* que nos escogió como un grupo joven para viajar por Colombia trabajando con comunidades; trabajando el tema de la concientización de la diversidad, de la riqueza cultural que tiene este país, a través del performance, del mural y del graffiti con los jóvenes. Es como nos damos cuenta que esa es nuestra verdadera vocación; ayudar con el arte, resistir en medio de noticias abrumadoras; de querer ayudar poniendo granitos y semillas con distintos trabajos, con todas las comunidades. Aquí en Bogotá trabajamos mucho con *pelados*⁵⁷, con gente joven, de lugares difíciles de la ciudad, y todo eso es lo que buscamos: unir en actividades como la RE-Pública. (D. Malaver, conversación).

⁵⁷ *Pelados*, es la forma como coloquialmente se le dice a lxs niñxs en ciertas regiones de Colombia.



Circuito Cultural *La RE-Pública de lo efímero*, en Edificio la Chatica.
Barrio los Mártires av. Caracas con calle 16 en Bogotá, Colombia.
Fotografía de Victor López García. Octubre 2017

La RE-Pública. Un Circuito Cultural Alternativo en Bogotá

La noche del jueves 19 de octubre de 2017 se realizó la inauguración oficial del circuito cultural de *La RE-pública*, con la exposición de graffiti, cartel, estencil, fanzine y stickers –pegatinas en Colombia– con el título de *La República de lo efímero*, del colectivo Atempo acompañados por otras organizaciones dedicadas a la gráfica como: Amapola (Departamento del Cauca), Orfanato, CROC, Proyecto Osmosis, Wosnan, La Maleta Fanzinera, Rapiña, Mal Crew, Taller Trez, Colectivo TWPC, Tinta Rosa, Ventanita de mi Corazón, Garavato, Pegatina Criolla, etcétera. Felipe fue uno de los miembros de Atempo con quien más coincidí en las diferentes actividades convocadas a realizarse durante las cinco semanas que duró esta actividad; él definió:

La RE- Pública es una alianza de diferentes entes culturales como *Bogotá bike tours*, *Bogotá Graffiti Tour*, *Colectivo Atempo*, *El caldero de plata*, el edificio *la Chatica*, los *Radio Chilakillers*, *El colectivo de fotógrafos*, los *Wakamayxs*, las compañeras de *Filmouflage*; entonces, lo que intentamos con la RE-Pública es integrar diferentes entes culturales, para que puedan participar, dentro de una programación artística colaborativa. Usualmente en

Bogotá el mes de octubre es conocido como “el mes del arte”, donde todo tiene costo, entrar a las galerías, exposiciones, se tiene más la intención de que todo sea un encuentro para la venta de arte; es así que nosotros generamos una alternativa pública, gratuita y auto-gestionada. Tenemos actividades como *Volumen Público*, que es un concierto en el parque de la Esmeralda sobre folclor, entonces vienen invitados de México y dos agrupaciones de Bogotá; en la inauguración en el edificio de la Chatica, tendremos la exposición colectiva: *La República de lo efímero*, que se trata sobre cartel y más intervenciones urbanas relacionadas a la pegatina y diversas manifestaciones del graffiti; también tenemos una *pintada colectiva* en Egipto, con varios artistas invitados para decorar fachadas de este emblemático barrio del centro de la Capital. (F. Cifuentes, conversación).

Al compás de los vinilos seleccionados por dj Charly esa noche fría en Bogotá, se convirtió en una cálida convivencia con la llegada de una buena cantidad de asistentes, algunos disfrutaban de los paisajes sonoros, otros atendían con su mirada la gran gama de estilos y colores que inundó el tercer piso del edificio *La Chatica*; la diversidad era bastante; paralelamente, el público realizaba una lectura masiva de fanzine, bailaban, degustaban del pan artesanal, o simplemente, posaban para sus fotografías personales. El contenido de los carteles iba de lo político a lo cultural, temas relacionados con el territorio, algunas fueron imágenes lúdicas o meramente ejercicios estéticos.



Circuito Cultural *La RE-Pública de lo efímero*, en Edificio la Chatica. Barrio los Mártires av. Caracas con calle 16 en Bogotá, Colombia. Fotografía de Victor López García. Octubre 2017

Como vimos en el apartado anterior, el arte urbano en Bogotá puede ser definido como la intervención en el espacio público; ésta tiene cierta aceptación social que permite generar técnicas diversas para las transformación de espacios en el que habitualmente convivimos como sociedad. Siguiendo esta línea, el circuito cultural de la RE-Pública se convirtió en importantes jornadas de construcción y transformación social y alternativa; con lo que se espera construir, conjuntamente, una identidad artística bogotana paralela a la propuesta de las actividades realizadas en espacios privados.

Vale la pena destacar la importancia de una actividad de esta índole, sobre todo en un barrio como los Mártires, a tan sólo a unas calles del centro de la ciudad. Este barrio ha sido estigmatizado dentro de la capital pues cuenta con la mayoría de la población desplazada de otros departamentos; un buen número termina convirtiéndose en *habitantes de calle*, haciendo de este espacio público un lugar que parece desalentador.



Dj Charly y Ciro.
Circuito Cultural
La RE-Pública de lo efímero,
en Edificio la Chatica.
Barrio los Mártires
av. Caracas con calle 16
en Bogotá, Colombia.
Fotografía de
Victor López García.
Octubre 2017

En septiembre de 2017 conocí a Nany y Pablo, quienes tienen sus talleres en el Edificio de la Chatica (la primera dedicada a la cerámica, y el segundo a la fotografía analógica y experimental); ellos también participaron en el circuito cultural como parte de la logística. Cuando me sumé a las actividades pensaron que sería adecuado ponerme en contexto:

Este es un edificio construido en el año de 1948 ubicado sobre la avenida Caracas, un espacio que, en su momento, fue diseñado para personas con mucho dinero y generalmente con poder político en la ciudad de Bogotá. Pero justo cayó en un momento histórico para esta ciudad que fue el *Bogotazo*; el día en que mataron a Jorge Eliecer Gaitán en abril de 1949. En ese momento se vivió una violencia muy cruda en la ciudad, las personas que se ubicaban aquí en el centro de Bogotá comenzaron a cambiar; a unas calles de la Chatica esta la estación de trenes de *La Sabana*, entonces, ahí comenzaron a llegar muchas personas que salieron de sus lugares de origen por la violencia. A raíz de esto, las personas de mucho dinero que vivían aquí comenzaron a migrar al norte de la ciudad, dejando un montón de edificios abandonados. Algunos comenzaron a ser rentados como bodegas, otros fueron ocupados de manera ilegal. Comienza a llenarse de comercio, principalmente partes para motocicletas, hay muchos talleres de oficios, también un par de *ollas*. Aquí –en Bogotá– un olla es un lugar donde puedes conseguir drogas fácil; de hecho, también se encuentra un lugar al que llamaban popularmente *El Bronx*, porque se decía que era el expendio de drogas más grande que había en Latinoamérica. Éste ya no existe, lo quitaron y, por eso, ves mucha gente ofreciendo drogas a un lado de las prostitutas. (N. Coy, conversación con el autor, 30 de septiembre de 2017).

Como cuenta Nany, el barrio de los Mártires existen grandes edificaciones residenciales, en su mayoría habitadas. También pueden ser bodegas o comercios que por las noches se convierten en el refugio de una buena cantidad de habitantes de calle; éstos han existido históricamente:

Lo que respecta a Colombia, esta realidad no ha cambiado mucho. Sin embargo, hacia finales del siglo XVIII las dinámicas de modernización dejan de sacralizar la pobreza y comienza a dotarla de un nuevo significado en el que la mendacidad comienza percibirse como una idea que va en contra del desarrollo y, por ende, como un problema de orden público. (Serna, Cifuentes y Sepúlveda 2017, 181)

Los habitantes de calle, serían la respuesta a las propuestas de los modelos de desarrollo económico que han venido implantando en Latinoamérica, sumándose a la mala distribución de la riqueza del capitalismo; adicional a otras características particulares en cada país; teniendo como consecuencia una buena cantidad de personas con niveles precarios de vida, indigna y estigmatizada socialmente. A finales de 2017, se realizó el último censo para habitantes de calle por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). Este censo arrojó que hay 9.538 habitantes de calle en Bogotá, de los cuales el 89.5 por ciento son hombres y el otro 10.5 por ciento son mujeres; y el 18 por ciento del total se encuentran en la localidad de los Mártires. (DANE 2017)



Encuestadores del Departamento Administrativo Nacional de Estadística, realizando el censo de Habitantes de Calle 2017. Durante uno de mis recorridos habituales en bicicleta por las calles aledañas a la Chatica en el barrio de los Mártires, Bogotá Colombia. Fotografía de Victor López.

Con apoyo de lxs compañerxs de la Chatica tuve la oportunidad de pasar días enteros, salir a caminar y dar cuenta propia de las dinámicas cotidianas de este barrio. Observé una buena cantidad de mujeres, hombres, personas trans, niñxs, jóvenes y adultxs, de gran diversidad étnica, dedicadxs a la prostitución y a la venta de estupefacientes; también existen pequeñas tiendas, puestos ambulantes de frutas y verduras, talleres de diversos oficios como la herrería, la carpintería o bien, ferreterías y grandes tiendas de productos industriales. En dos ocasiones salí al amanecer para

encontrarme con la sorpresa de ver camiones de policías persiguiendo habitantes de calle. Días después tuve la oportunidad de conocer al *Mono*, un joven de aproximadamente 25 años que pernoctaba afuera del edificio La Chatica; con el paso de los días y luego de intercambiar ideas, me permitió hacerle una entrevista; cuando le pregunte qué sucedía con los levantones él me explicó:

Te llevan lejos, oficialmente a centros de readaptación; en esos lugares nada más te bañan y te dan de comer, pero, generalmente la *tomba*⁵⁸ te echa a las afueras de Bogotá, y si estás muy *bazukeado*⁵⁹, con el frío, la desubicación, y sin comida, ya no regresas. Aquí, en el centro es más fácil, que una frutica, que el cigarrito y uno le ayuda a sacar la basura, a cuidarle la *cicla*⁶⁰ y se lleva las *lucas*⁶¹. (El *Mono* conversación con el autor, 3 de octubre de 2017).

Diego, además del graffiti, había desarrollado un gran gusto por recorrer el espacio público, principalmente aquel que él consideraba recóndito, inaudito, simbólico y poco conocido; se dedicaba a dar tours en bicicleta en lugares donde encontraba graffiti que consideraba los más emblemáticos en diferentes barrios céntricos de Bogotá. Como parte del circuito cultural promovió varias caminatas por las calles del barrio Mártires, a los cuales me agregué sin dudar, al notar mi interés por conocer más en relación a este barrio, me explicó:

Hoy venimos de recorrer la localidad de los Mártires uno de los lugares más insignias de Bogotá, de Colombia y seguramente de toda Latinoamérica, un lugar lleno de paradojas, entre lo más oscuro, lo más violento, entre lo más complicado, pero al mismo tiempo, pienso que es el lugar más diverso, rico y único. Una de las actividades que se propusieron en la RE-Pública, fue la de salir con grabadoras a caminar por el barrio y grabar todo los ruidos, todos los nombres, los ingredientes; es un lugar desaforado y salvaje, que tiene más decibeles que ningún otro lugar en Colombia, lleno de pregones, lleno de oficios que están desapareciendo, los vendedores de calle, los ferreteros callejeros, las carpinterías, los locales para los juegos, los perfumes piratas, los videos y todas las intermediaciones del recién derrumbado Bronx; uno de los lugares que la mafia se cogió, y se movían millones de

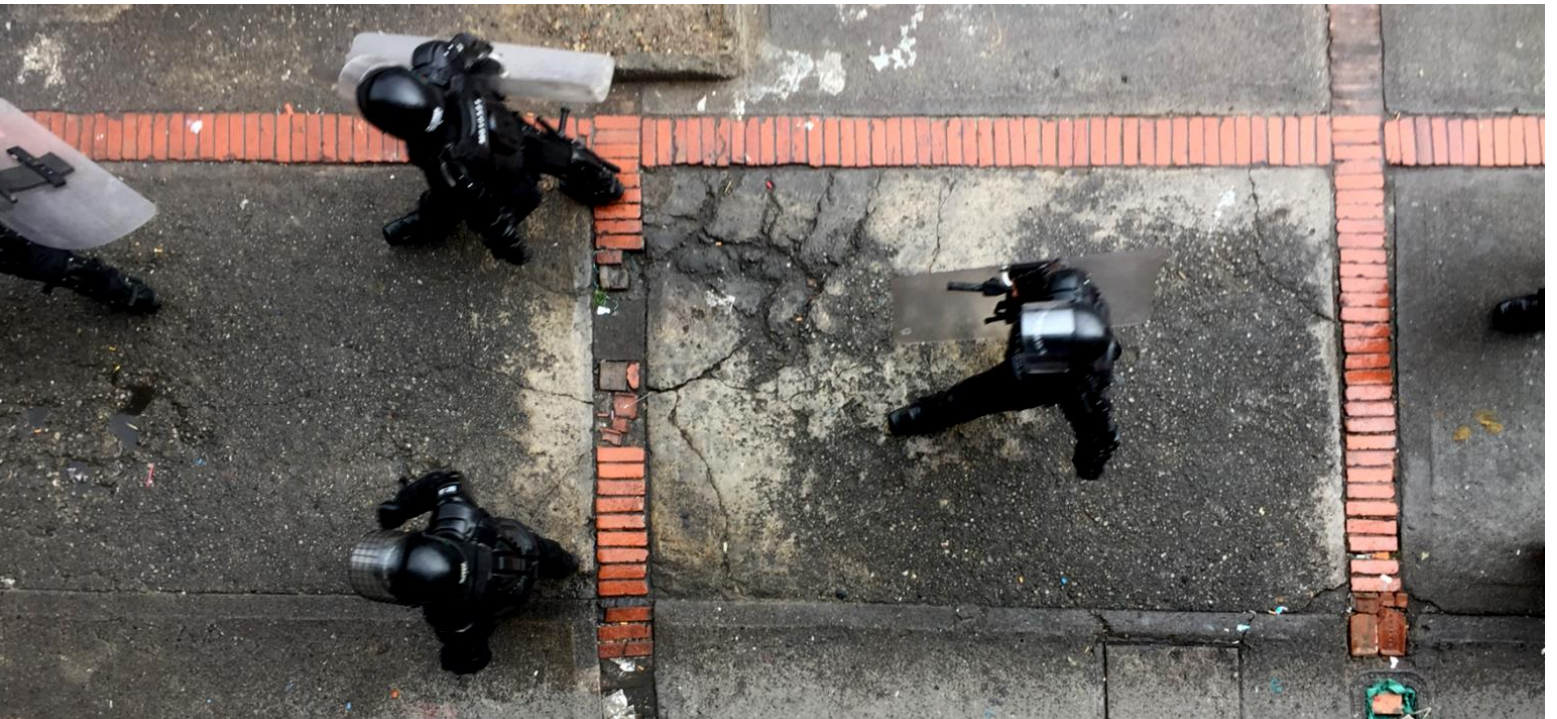
⁵⁸ *Tomba* es como los jóvenes coloquialmente se refieren a los elementos de seguridad pública.

⁵⁹ *Bazukeado*, es la persona que ha consumido lo que coloquialmente en Colombia se conoce como *Bazuko*; esta sustancia suele ser los residuos no procesados derivados de la preparación de la cocaína. Por su accesible costo es una droga bastante recurrida por los habitantes de calle, pero también es muy adictiva. Una de las principales consecuencias es la pérdida de sensibilidad en los cinco sentidos.

⁶⁰ *Cicla* es el abreviado de Bicicleta.

⁶¹ *Lucas* es como popularmente se le dice al dinero en Colombia.

millones de pesos colombianos todos los días, rodeado de indigentes y de otras prácticas delincuenciales que se habían concentrado ahí, pero lo acaban de demoler y todo está en transformación, el espacio público es transformación; todo está por convertirse en otra cosa; entonces, aquí es donde estamos, aquí es donde trabajamos, tratando de ponerle un poco de arte en medio de la mierda y el voltaje, y bueno, ¡RE-pública con toda! (D. Malaver, conversación).



Policías frente al edificio La Chatica en av. Caracas con calle 16 en el Barrio de los Mártires en Bogotá, Colombia. Fotografía de Víctor López. Octubre 2017.

Los recorridos con Diego y Felipe fueron bastante satisfactorios, pues me permitieron conocer de una manera más grata y precisa ciertos lugares y personas emblemáticas del barrio. Como parte del trabajo de campo, se tuvo el apoyo de la plataforma virtual Voluta Radial, en la cual quedaron grabadas las entrevistas al colectivo Atempo, junto a las muestras sonoras tomadas el 18 de octubre de 2017 en las calles aledañas al edificio de la Chatica. A continuación, el link (Re) Público: <https://bit.ly/2TUQ1x2>

El hecho de tomar este edificio, como la vértebra de muchas de las actividades realizadas durante el circuito cultural de la RE-Pública, es vital para reinterpretar el espacio público, para ocuparlo de una manera alternativa, distinta, propositiva y con mecánicas organizativas más

colectivas que inviten a la comunidad a involucrarse. El edificio de la Chatica alberga al taller del colectivo Atempo pues:

Nosotros pasamos bastante tiempo buscando un taller, un lugar donde trabajar y no se nos daba. Las trabas del sistema: que consiga un fiador, depósitos. Y de la nada llegó este edificio que era utilizado en su mayoría de bodega y estaba abandonado prácticamente; nosotros a través de nuestras actividades artísticas en la calle conocimos al dueño del edificio y comenzamos a realizar un trueque, la idea fue revivir el edificio –por así decirlo–, acomodar las vainas, volverlo habitable y generar un espacio artístico acá. Entonces también es un lugar espontáneo, que hemos transformado con el tiempo. Primero trabajamos, sin mostrárselo a nadie, por casi un año y sin hacer ningún evento ni nada. Se generó la estructura de todo lo que es, nos estuvimos organizando como colectivo y como fundación, así decidimos que queríamos generar un espacio donde puedan convenir la investigación, la formación, la creación y la socialización del arte; son esos cuatro ejes, los focos que buscamos generar en el colectivo. (N. Varela, conversación).



Laboratorio Sonoro por el Barrio de los Mártires, a las Afueras del Edificio de La Chatica en Bogotá. Colombia. Fotografía de Víctor López García. Octubre 2017.

Fueron muchas las actividades que se iban agregando al circuito cultural; algunas estaban programadas con anticipación; sin embargo, algunxs artistas y personas que comenzaron participando como público, se terminaron agregando a las actividades y a los espacios disponibles. Fue así, que terminé realizando algunos talleres de pan artesanal junto a variaxs compañerxs que asistían comúnmente al taller de cerámica, el Caldero de Plata Ag –a cargo de Nany Coy y Pablo Guerra. Cómo se comenta, éste edificio funcionó como bodega; por lo cual fue interesante subir al tercer piso y ver la buena cantidad de objetos arrumbados... y ¡sorpresa!, había un horno de pan en desuso. Luego de revisarlo y hacer algunas pruebas, nos dimos cuenta de que funcionaba correctamente y así decidimos agregar el *Charlapan*, un encuentro semanal en donde se invitó a lxs vecinxs para dialogar y degustar pan, al mismo tiempo se realizaron charlas que abordaban temas de interés barrial como: el alto número de habitantes de calle en la zona; la venta de armas y estupefacientes –principalmente el bazuko–; el incremento de inmobiliarias; el acceso a la cultura, a los recursos naturales, al territorio y, sobre todo, el tema de la educación pública. El resultado de este ejercicio fue expresado en una pintada colectiva con motivo del cierre de las actividades de la RE-Pública:

La RE-Pública es un circuito de arte en lo público que busca repensar, unir y accionar los proyectos de arte cultural, que inciden en lo que uno considera público. Digamos que hicimos el ejercicio de preguntarles a las personas; qué piensan que es lo público y está; la educación, la salud, los derechos, los recursos naturales, inclusive la misma cultura. Buscamos un enlace con la gente y que las personas participen; que esto no sea un circuito de artistas, sino un circuito para la gente, donde se agregue cualquier disciplina y se vuelva un circuito cultural; por eso lo pensamos como arte-cultural vamos a cerrar con una pintada colectiva y comunitaria en el barrio de Egipto, en una de las calles más antiguas de Bogotá, con trescientos años de fundada; tendremos la oportunidad 18 artistas invitados locales, nacionales e internacionales, de generar un proceso en conjunto con la comunidad; vamos a estar pintando fachadas y culatas de carrosas del territorio, esperando que se acerquen muchas personas a conocer este proceso; la invitación está abierta a cualquiera que tenga el gusto por pintar en las calles, a que traiga materiales y que continúe esta movida. En el barrio también hay corredores peatonales donde en la comunidad podrá pasar y participar libremente en esta actividad que denominamos *Acción Color*. (M. Ayala, conversación).

El cometido de la RE-Pública se cumplió, una buena cantidad de personas nos dimos cita durante cinco fines de semana seguidos, en diferentes espacios, cada vez con diferentes personas que partían desde diferentes perspectivas, y a quienes une la necesidad de crear arte, de manifestarse creativamente a través del arte como la herramienta para trascender en el orden de lo público. La convivencia continúa con otras personas que en el trabajo cotidiano buscan incidir públicamente, te lleva sin lugar a dudas a querer ser parte; participé en diferentes actividades y dialogué con una diversidad de identidades que ahí encontré. Tatiana definió la práctica cultural de la RE-Pública como:

Es un circuito donde nos reunimos diferentes organizaciones, colectivos o personas con proyectos que organizamos en una misma plataforma, para darle mayor visibilidad con el fin de que la gente tenga una programación alternativa, más relacionada con esta noción de arte social. Más relacionada con lo que está sucediendo en los eventos gratuitos, y que, además, son públicos, auto-gestionados e independientes. La invitación es a que no sólo conozcan el gran esfuerzo que hicimos muchas personas por que la RE-Pública sea un espacio real y concreto, sino también que conozcan nuestro centro de activación que está localizado en una zona de la ciudad que está llena de prejuicios, que es la localidad de Mártires; a nosotros nos ha costado tres años venir a reactivar este espacio, y tratar de invitar a más personas a que se den cuenta, que también es una de las intenciones más importantes del arte: activar y habitar el lugar. (T. Saavedra, conversación).



Onaser Parte de la pinta colectiva “Acción Color”
Barrio Egipto en la zona central de Bogotá Colombia.
Fotografía de Felipe Cifuentes. Octubre 2017.

Batalla de Wakamayxs
 Circuito Cultural
La RE-Pública de lo efímero,
 en Edificio la Chatica.
 Barrio los Mártires
 av. Caracas con calle 16
 en Bogotá, Colombia.
 Fotografía de
 Víctor López García.
 Octubre 2017.



Wakamayxs. Rap conciencia, freestyle y beat box al libre vuelo

No canto a los vivos
 solo para vosotros
 poderosos Orishas
 ojos, oído, lengua
 piel desnuda
 párpado abierto
 profunda mirada de los tiempos
 poseedores de las sombras sin sus cuerpos
 poseedores de la luz cuando el sol duerme.
 Mi oído vea vuestras voces
 En la caída de las hojas
 En la veloz sombra de los pájaros
 En la luz que no se moja
 En el respiro de la semilla
 En el horno de la tierra
 (Olivella 1983)

Esta noche venimos a sacar, venimos a cantar, improvisar, de nuestra vida nada más, de la noche, con una Luna, mírela como está; venimos todos a compartir, como amigos, y a aprender del territorio, aprender del jaguar, de la lírica, de la pachamama, de la letra y la pluma, aprender que somos diferentes, que somos parte del universo, que estemos contentos, escuchemos el beat, el beat, el beat en Santa Martha, el beat de una vida tranquila, siente el amor en el mar, siente el amor donde nadie lo ve, hacer el amor en el mar, hacer una melodía, cantar, hacer rap, rap, rap; rap de calle, rap consciente, rap que relate lo que sucede a diario, rap que dé cuenta de lo que pasa en Ciudad Bolívar, también acá, en el centro, seguro sale rima, en toda la Ciudad...

FeeMce Nats, Freestyle Wakamayas

Changó estaba de nuestro lado, y fue tema de conversación cuando nos encontramos Natalia y yo en la entrada principal de Hip hop al Parque 2017. Después de invitar a una buena cantidad de amigxs, la mayoría rechazó acompañarme argumentando que en este festival me encontraría con jóvenes de los estratos bajos de todas partes de la ciudad, y por ende sería robado, violentado, agredido o cualquier circunstancia; me dijeron: “ese festival no es para pasarla *chimba*⁶²”.

El fortuito encuentro fue bastante agradable, pues Natalia Londoño Ortiz resultó ser socióloga, artista y rapera; de inmediato, se sintió identificada con varios de los aspectos que particularmente venía buscando dentro del hip hop bogotano; hablamos de las resistencias, las creatividades, de la producción cultural, pero sobre todo, comentamos acciones y organizaciones en los que prevalecieran otro tipo de discursos alternativos a los que muchas veces se propone desde los espacios de poder, instituciones de las que partimos como seres sociales. Intercambiamos ideas en relación a las dinámicas cambiantes con las que cuenta el hip hop, cómo ha venido creciendo y diversificándose gracias a las amplias posibilidades de las que dota esta cultura a lxs jóvenes, en este caso, particularmente lo que sucede en su ciudad, Bogotá.

Después de pasar una *requisa* impresionante, en la que nos hicieron quitar los zapatos, calcetas y esculcaron cada uno de nuestros bolsillos; diez pasos adelante ya era posible ver una inmensa nube de marihuana frente al escenario y vendedores informales gritando: *guaro, guaro, guaro, ganja, ganja, ganja, pepas, pepas, pepas*. Era apabullante la cantidad de estupefacientes que circulaba entre las personas. Mientras caminábamos entre la multitud para acercarnos lo más posible al escenario principal, pasamos por una diversidad de situaciones que me permitieron conocer e interactuar sin reparo, con bastantes jóvenes afines a la cultura hip hop.

Observé b-boys y b-girls, saltando y dando piruetas en pequeños y grandes círculos. Algunxs de ellxs lograron introducir bocinas; otros más, simplemente a través del beat box, improvisaban rimas que hablaban del barrio, de las situaciones de la calle; era fácil que un cigarro de marihuana llegara a tus manos, pues en cada círculo al que te acercabas simplemente a ver, las personas *rotaban*⁶³ el porro para darse un *plon*⁶⁴. “¡*Rótelo*⁶⁵ *rótelo!*”, decían cuando uno ya lo tenía mucho

⁶² *Chimba* es una expresión colombiana para referirse a un sentir bueno, agradable o positivo.

⁶³ *Rotaban* es una expresión entre la comunidad mariguanera de Bogotá para decir que pasen el porro.

⁶⁴ *Plon* es una expresión entre la comunidad mariguanera de Bogotá para referirse a inhalar un poco del cigarro de marihuana, en México sería darse las tres o un jalón de hierba.

⁶⁵ *Rótelo* es una expresión entre la comunidad mariguanera de Bogotá para decir que ya se quedo uno mucho tiempo con el cigarro y es momento de pasarlo al siguiente.

tiempo o estacionado. *¡Déjele pasar!, ¡No te fumes todo lo que te pasan, no seas chirri, no sabes lo que tienen!*, me dijo Natalia en un par de ocasiones. A las orillas de la Plaza Simón Bolívar estaba atestado de graffiterxs de todas partes de la ciudad, sonaban Dj's en el escenario principal y muchos otros pequeños alrededor de la plaza.

Luego de cruzar de lado a lado el parque, nos encontrábamos frente al escenario principal para ver el acto que cerraba las actividades, los raperos de la vieja escuela estadounidense *EPMD (Erick and Parrish Making Dollars)*, raperos de final de la década de 1980, generadores de una línea de rap protesta junto a *Public Enemy*. Si comprendí algo en Bogotá es que las fiestas no terminan cuando dicen que terminan, y es que esta gran fiesta de la cultura hip hop continuó todavía en las calles aledañas al parque; eran muchas las formas, los tipos, la diversidad intercultural de personas que se congregaron el 22 de octubre de 2017. Natalia, en versión *feMcee Elisa*, me dejó antes de partir la atenta invitación a conocer su colectivo de *rap, freestyle y beat box*, quienes se reunían cada miércoles para hacer encuentros en espacios itinerantes de cultura hip hop; este encuentro es denominado “la Batalla de Wakamayxs”.



Azael Valderrama y
Natalia Londoño Ortiz.
Batalla de Wakamayxs
Círculo Cultural
La RE-Pública de lo efímero,
en Edificio la Chatica.
Barrio los Mártires
av. Caracas con calle 16
en Bogotá, Colombia.
Fotografía de
Victor López García.
3 de Noviembre de 2017.

Pum plac clac tlap, Pom plac clac tlap, Pump lack clack tlack tsssssssssssssss shhhhiuup.
Pum plac clac tlap, Pom plac clac tlap, Pump lack clack tlack tsssssssssssssss shhhhiuup. De pronto, comenzaron a escucharse sonidos guturales imitando la base de una percusión y pasando a base de ritmos de corte al rhythm and blues, al funk y al soul, asemejaban a los *scracths* de Grandmaster Flash; salían rimas y comenzaba la improvisación: “ya tú sabes todos somos ritmos astrológicos, esto es más bien místico, esto empieza y saca los ritmos mágicos” (freestyle Wakamayxs); de un momento a otro se formó un círculo en el que cualquiera podía ser wakamayx lanzando un sonido, un acorde... *con la palabra como principal invitada, comienza la Batalla de Wakamayxs al libre vuelo:*

Hoy te traigo a ti esta lírica, en Do y en clave musical, vamos a empezar, todxs son bienvenidos a freestear, tomar el micrófono y muéstranos tu don, cada miércoles, *parao* acá en la tarima, y mostrar ese verso que nos muestre el universo, que nos muestre como espejo, al derecho y al revés; este es un espacio para todxs los parceros, que la música los vuelve fuego... Bienvenidos todos a rapear, acá en las Wakamayxs, todos libres a volar, también venimos a bailar, venimos a sacar el freestyle, a sacar la Palabra. (*feMcee* Elisa, Freestyle en Wakamayxs, 25 de octubre de 2017).

Una característica que le da ese tinte cosmopolita a la capital colombiana es, sin lugar a dudas, la buena cantidad de personas que han llegado durante los últimos cincuenta años. Natalia, quien nació en Cali pero reside actualmente en Bogotá, tiene un particular tono de voz y expresiones bastante particulares que logré conocer durante las conversaciones que tuvimos. Ella comenzó por contarme su interés por la cultura hip hop: “a los 19 años me comenzó a gustar el rap, también el graffiti, pero siempre el rap.” (N. Londoño, conversación). El gusto por la cultura y el interés personal la llevó a seguir indagando hasta atreverse a cantar y hacer rap.

Aquí en Bogotá la escena rapera tiene su propia ropa, sus bandas, va por localidades, en el sur, las Cruces, Suba, Kenedy, Ciudad Bolívar, tra, tra, tra; esto va por barrios. Yo freestyleo en la Batalla de Wakamayxs; se llama Batalla de Wakamayxs un poco haciendo referencia a las peleas de gallos raperas, que se hacen en diferentes sitios a lo largo de la ciudad, acá en el centro, en el sur mucho, en todos lados; en este dos contrincantes a través de las rimas prácticamente se tienen que desarmar, humillar, el uno al otro y, finalmente, vence sólo uno de ellos.

En Wakamayxs, compañeras y compañeros, porque hay wakamayas y wakamayos; no nos gusta el rap se base en destruir al otro, porque hay una cultura del atracador, del ñero, de la calle, de la competencia, muy patriarcal en el fondo; porque muchas de las rimas son del machito, que si la tiene más grande, no sé qué; y pues, ahí las mujeres casi no entran por un lado, las mujeres que entran en el rap, son las mujeres que son bien paradas, y que se paran firme ahí para tomar la palabra. Entonces, en Batalla de Wakamayxs pensamos la guacamaya como un ave ancestral del territorio sudamericano y centroamericano, ella vuela por todas partes, no encuentra barreras, no prefiere colores, pero si es muy selectiva a la hora de alimentarse; entonces, el alimento de nuestra música consideramos que debería ser la conciencia, *Rap Conciencia*, el rap que hace denuncia social; un rap, también, que sea un vinculo con lo ancestral, con lo mágico, lo místico si se quiere; y también con otras cosas que componen el hip hop que son el beat box, el freestyle, el hecho de que sea todo improvisación constante; a todos aquí nos gustan las palabras; el colectivo está formado por artistas, músicos o periodistas; yo soy socióloga, soy artista también; entonces tenemos por todos lados mucho que aportar al espacio. Wakamayxs nace como una plataforma de micrófono abierto. (N. Londoño, conversación).

Desde mi primer encuentro con Batalla de Wakamayxs, se construyó un vínculo bastante importante; conocí en forma el proyecto en el Edificio de la Chatica; sin embargo, durante el mes de noviembre –último mes de trabajo de campo – se presentaron en varios espacios alternativos en la zona centro de Bogotá, y en diferentes actividades, compartieron su *rap conciencia*. Azael es uno de lxs primerxs organizadores; artista plástico, lleva un recorrido de 13 años en la música rap, y es pieza fundamental del proyecto. Cuando conversamos, me dijo:

Todo comienza por una necesidad que tengo de freestylear, de improvisar, de encontrarme con gente que pudiera hacer freestyle, así que –con un amigo que ahora está en Barcelona– nos pareció muy chévere reunirnos para generar un hip hop diferente; que partiera del freestyle, para poder hablar de muchos temas; y no solamente hablar de violencia, como es habitualmente lo hacen las personas que practican esto. Comenzamos a construir un espacio que, gracias al buen auge que tuvo con las personas, decidimos realizarlo cada ocho días y, pues, vamos por el segunda año.

Como eje principal buscamos la inclusión del diálogo no para romper al oponente como usualmente pasa en las peleas de freestyle; al contrario, se busca la inclusión de

muchos sonidos de diversos músicos y personas que se han integrado; esto también ha ocasionado que Wakamayxs suene muy distinto a otros proyectos de rap. Es distinto, porque tiene una propuesta musical que parte del beat box, esperando que esto sea una manifestación donde todos los integrantes aporten, sin importar si son músicos, ni como sea que estemos acá distribuidos. Buscamos que Wakamayxs sea una propuesta bastante incluyente. (A. Valderrama, conversación con el autor, 25 de octubre de 2017).

Tanto Natalia como Azael consideran importante que Wakamayxs sea un proyecto incluyente, que utilice como principal herramienta el dialogo; “hicimos a un lado el fuego y sacamos la palabra” (EZLN 1994). Este colectivo de artistas desean generar un espacio alternativo dentro de la cultura hip hop; que sea también una respuesta creativa frente a una sociedad urbana que se mueve diariamente en diferentes dimensiones de violencia normalizada. El freestyle es, quizás, la forma más poética y espontánea del rap; ésta logra abarcar todo tipo de temáticas, desde la crítica social, contando acciones personales o, simplemente, buscando hacer un juego de palabras que dan paso a la musicalidad espontánea.

En Bogotá muchos raperxs terminan por verse influenciados de otras dinámicas relacionadas con la temática de drogas, misoginia o sencillamente haciendo apologías al egocentrismo. Existen estímulos socialmente mediados para generar dinámicas de competencia entre la comunidad; ocasionado que la cultura hip hop, se dote de esta línea comercial y globalmente estereotipada.

Evidentemente, no es posible homogenizar un movimiento cultural, la diversidad de dinámicas en la constante búsqueda de autodeterminación, hacen históricamente del hip hop una cultura interdisciplinaria, que consecuentemente se refleja en la producción cultural alternativa constante, como respuesta de su contexto inmediato. En Wakamayxs noté que la lírica rap, las rimas, el beat box y la poesía callejera son parte y fundamento de un “método de expresión para la denuncia de los problemas cotidianos y sociales del individuo y de la comunidad; por ello, es interesante fomentar esta etimología musical donde realmente tiene sentido el uso de la libertad de expresión.” (Gracia 2015, 27). Adicionalmente Natalia me hizo saber que:

Desde mi posición personal, el rap conciencia se transmite a partir de la música, y a través del trabajo con comunidades; con personas, con el arte público, todos los días. Es la posibilidad de exponer críticamente el machismo tan arrasador que tenemos en esta

sociedad, de alguna manera aunque sea un pequeño símbolo, Wakamayxs al final se escribe con “x”, porque buscamos alguna integración en ese aspecto, al menos plantear que el tema de género, es un tema a considerar. Queremos romper con esa hegemonía cultural, siempre competir, ofendiéndonos con el mismo fundamento, el hecho de que nos tratemos de destruir a través de ideas ya impuestas de inferioridad como expresar: <<eres una nena, maricón, eres la que más llora>>. (N. Londoño, conversación).

FeeMcee Elisa
Freestyle en la
Batalla de Wakamayxs
Cierre de la RE-Pública
Edificio la Chatica.
Barrio los Mártires en
Bogotá Colombia
Fotografía analógica
Pablo Guerra
El Cartucho.



Después de escuchar a Natalia, es casi imposible no pensar en las ideas desarrolladas por el filósofo italiano Antonio Gramsci. A grandes rasgos, éste considera que en el inicio de siglo XX existen relaciones de reconfiguración planetaria y paradigmática del sistema de producción capitalista, fundamentadas gracias a una hegemonía de control ejercida desde las elites a través de la cultura. Lo anterior es visible en los niveles educativos, en las instituciones religiosas, laborales, estatales y grandes medios de comunicación. Es innegable la homogenización de comportamiento e ideales en las personas, que comienzan a considerar un sólo modelo de desarrollo integral para su vida. Esta hegemonía cultural genera un desinterés político e ideológico en la juventud, al mismo tiempo le resta importancia al proceso de trabajos colectivos y comunitarios.

El freestyle contiene implícitamente desde sus orígenes la posibilidad de expresarse con libertad, de ser un medio informador y de concienciación política, gracias a que transmite mensajes

contundentes. La espontaneidad de las canciones ayuda a generar sentimientos, emociones que pueden generar tristezas, enojos, nostalgias o alegrías; el freestyle es efímero; es lanzado al público para que los reciba, lo retroalimente. Y éste no vuelve a suceder; no genera repeticiones sistemáticas; sólo quedará en el recuerdo permanente de quien lo presencié en su momento.

El freestyle es la improvisación de lo que uno canta en el momento; no está escrito, pues, parte de esto, también es que las personas ahí presentes participen lanzando palabras al aire; muchas veces, estas palabras, tienen que ver con el contexto social, político y del territorio; entonces, la improvisación siempre va como con esa norma, de que sea fluido en todo momento. Nosotros en Wakamayxs trabajamos con la improvisación, porque hablamos mucho sobre todos los saberes ancestrales del territorio; rescatamos mucho la palabra de la medicina tradicional, la palabra de los mayores, de las mayores, del Amazonas, de la Sierra Nevada, de lo colombiano, que son muchos lugares; cerca de Bogotá tenemos los Páramos de agua. Entonces, siempre estamos hablando de eso, hablamos del fuego, hablamos del territorio, de los animales del territorio, de los lugares sagrados; siempre construyendo y siempre indagando; siempre generando esa chispa de denuncia; siempre estamos hablando del contexto político y social. (F. Pedraza, conversación con el autor, 3 de noviembre de 2017)

Es posible considerar que el *rap conciencia* es paralelo al proceso constitutivo de la propia cultura hip hop. Como se explica en el primer capítulo, éste fue concebido principalmente por precursores del movimiento como lo fueron dj Kool Herc, Afrika Bambaataa, Sonia Sánchez y Grandmaster Flash; los ideales de ellos se vieron conjugados en la Zulu Nation. Organización que desde el 12 de noviembre de 1976 convoca a la comunidad de artistas y activistas para la convivencia cultural en fiestas basadas en la paz, amor, unidad y diversión. Mc Pipe, otro de los pioneros en Wakamayxs destacó la importancia de generar un rap más político, que generara conciencia en sus participantes; pues:

El hip hop bogotano comienza por el barrio de las Cruces; ahí surgen grandes referentes como: *Estilo Bajo, Asilo 38, la Etnnia, Gotas de Rap*; referentes realmente importantes para el rap bogotano; entonces, algo que afectó mucho ese inicio fue la moda *gangsta*, el rap violento, el rap de calle sin fundamento, el rap de drogas, el rap de gueto; todas esas situaciones que también aquí se vivieron; no era posible que el rap bogotano no se influenciara de todos esos males. Sin embargo, de unos años para acá ha comenzado, ha

surgido con más fuerza el *rap consciente*; este me llamó mucho la atención, porque incentiva a la gente a cantar otras cosas; a demostrar que no sólo se puede cantar de violencia, de narcotráfico, de todo eso; sino que se puede cantar, ¡sí!, de las problemáticas que hay en nuestro territorio; pero desde una manera de protesta con propuesta. Cada vez son más los escenarios donde se van encontrando a cantar; donde los jóvenes se están reuniendo a pensar en el rap, a pensar en el graffiti, a pensar en la danza, a pensar en todo esto, lo que está en torno al hip hop. La palabra, los beats; agregar nuestros sonidos ancestrales, estar en la búsqueda de encontrar nuestro rap, con la esencia de nuestro territorio. Te puedo decir que, hoy por hoy, el rap bogotano tiene lindos procesos de construcción de identidad. (F. Pedraza, conversación).

Sería posible considerar el *rap conciencia* como un proyecto político que cada raperx asume, una actitud de transformación de hábitos personales, a partir de los cuales cada uno rompe con ciertas normatividades socioculturales homogenizadas. Me pareció bastante interesante que en este proyecto participan una buena cantidad de mc's con diferentes vocaciones; si bien la Batalla de Wakamayxs tiene en algunxs miembrxs el soporte logístico, esto tampoco implica que asuman algún liderazgo. En este espacio participaban maestrxs de colegios públicos o privados; estudiantes, artistas, sociólogxs, periodistas, músicxs, latinoamericanistas, cocinerxs; en fin, una buena cantidad de hip hoperxs que llevan a cabo otra actividad como complemento de su vida diaria; en ella suceden situaciones particulares que se tratan de transmitir a través del rap conciencia, que comienza por una autocrítica de su cotidianeidad, del entorno, y de los sucesos que le repercuten de alguna manera. El dinamismo de la vida diaria es el fundamento de la rima y la poesía que comparten con sus colegas Wakamayxs.

Wakamayxs era un espacio en el que Azael Valderrama y Natalia comenzaron siendo muy constantes, coincidimos en varios encuentros donde fuimos a cantar, a improvisar; así me acerco cuando justo está comenzando el colectivo. Nos damos cuenta de que la palabra tiene fuerza, y que el hip hop puede ser constructivo y no destructivo, como se viene dado en las peleas de gallos. En estas peleas el ideal es competir tú, contra el otro hasta destruirlo. Nosotros nos fundamentamos en la construcción del diálogo. Pensamos Wakamayxs como un espacio para la creación de la palabra en torno al rap. Desde que iniciamos, pensamos que era importante rescatar las aves ancestrales de la zona Andina, del Amazonas; y, por eso, le damos el nombre de Wakamayxs; pensando también en estas aves

como animales de poder. Obviamente, en sus territorios, en los diferentes ecosistemas que visita en su vuelo: también le cantamos al territorio, a la defensa del mismo y al arraigo. (F. Pedraza, conversación).

Colectivo Wakamayxs
Biblioteca Virgilio Barco
En la actividad cultural
Pimp My Carroza.
Parque Simón Bolívar
Bogotá, Colombia.
17 de Marzo de 2018
Fotografía de
Wakamayxs.



El trabajo colectivo de Wakamayxs se enriquece de las diversas personalidades y disciplinas en las que se desenvuelve cada unx de lxs integrantes; durante el mes de noviembre pude acompañar el vuelo de lxs wakamayxs en diferentes espacios. El sábado 18, se realizó un encuentro en conjunto con los colectivos Tierra Activa Colombia y la Escuela Jurídica Popular ESPORA, éste se realizó en la Galería Casa Taller del barrio de la Macarena, en Bogotá. El eje principal fue conocer y difundir el importante Proceso Campesino y Popular del Municipio La Vega; una experiencia campesina comunitaria en búsqueda de su autonomía y resistencia en el municipio de la Vega, al sur del departamento del Cauca; Maytik, integrante del colectivo Tierra Activa Colombia, explicó en la charla introductoria:

Entre montañas, ríos, cielos azules, páramos, valles y lagunas se encuentra la Vega enmarcada en la región del Macizo colombiano; aquí ésta la reserva fluvial más importante en Colombia; aquí nacen importantes ríos como el Cauca, el Magdalena, el Caquetá, el Patía y el Putumayo; se puede decir que aquí ésta el abastecimiento de casi un setenta por ciento del agua del país. Estas circunstancias naturales han tenido como consecuencia que los últimos gobiernos realicen ajustes de orden jurídico, que favorecen la lógica extractivista de

mineras extranjeras que llegan con más facilidades a nuestro país, ocasionando un despojo de tierra gradual durante los últimos años. (M. Avirama, conversación con el autor, 18 de noviembre de 2017).



Asistentes y miembros de los colectivos ESPORA y Tierra Activa Colombia durante la charla/taller. Galería Casa Taller en el Barrio de la Macarena en la Carrera 6 con calle 28 en Bogotá, Colombia. Fotografía Víctor López García. 18 de noviembre 2017.

El lugar descrito como la Vega, en el departamento del Cauca, tiene una riqueza natural impresionante, que había logrado mantenerse fuera del alcance del Estado y empresas privadas, durante las difíciles dinámicas de violencia por las que atravesó Colombia durante los últimos 50 años. No obstante, y aún con la firma definitiva de los acuerdos de paz en noviembre de 2016, el aumento de asesinatos a líderes sociales ha venido en aumento; en ese mismo año fueron asesinados 97 líderes; en 2017 el número subió a 159 y, hasta el 17 de noviembre de 2018, se contabilizaron 226 dentro de los cuales 120 fueron registrados en los primeros tres meses del mandatario actual, el presidente Iván Duque. (Tiempo 2018). Con la desmovilización de las FARC, se pensó que la organización del territorio quedaría a merced de las comunidades originarias; sin embargo, es evidente que tras estos acuerdos de conciliación, existen intereses que rebasan la frontera nacional. Con la liberación y el aumento en precios internacionales, aunado a las nuevas “tecnologías” de explotación –fracking–, se han generado lógicas de acumulación por desposesión en nuevos espacios geográficos; en estos espacios comienzan dinámicas de despojo y desplazamiento de comunidades para la libre entrada de mineras internacionales.

Otro tema muy importante en mi lírica, es abordar temas en relación a la defensa del territorio. El colectivo Wakamayxs, desde su nombre, hace referencia a esta ave ancestral que, al igual que muchas otras especies de nuestro territorio, están en peligro constante, por la agroindustria, el mundo del extractivismo, la extracción desmedida de recursos naturales, que es, un poco, la locomotora del gobierno que atenta contra poblaciones originarias, nativos indígenas, contra nuestros árboles, nuestros animales y, por eso también, contra nuestro conocimiento, contra otras culturas que se muestran diferentes. Entonces, en Wakamayxs, la idea es recoger mucho del conocimiento ancestral, conjugarlo con el conocimiento de la calle, de las personas, de las diferentes regiones; buscar una disminución de la brecha social, si se puede decir así; pero no sólo social, dentro de la ciudad, también en relación a las diferentes creencias, los diferentes conocimientos que nos componen como colombianxs a lo largo de todo el territorio. (N. Londoño, conversación).

El proceso de reincorporación de los excombatientes de la guerrilla al mundo civil es complejo por todo el contexto que se tiene en cada región del país; los sucesos relacionados al asesinato de líderes sociales en Colombia; y, según el freestyle y comentarios de lxs Wakamayxs, esto responde al interés de grandes empresas nacionales e internacionales dedicadas al extractivismo.

Consulta popular, consulta popular, consulta popular... consulta popular, por el territorio hay que luchar, venimos acá, aprender esa vuelta, porque yo no sabía todas esas vueltas, de su malas acciones, ni de nuestros derechos, nuestros accesos, en donde no entramos, en todo esto, Constitución, acción, reacción, todo eso les traigo aquí en esta canción; consulta popular, consulta popular, para echar atrás a la minera trasnacional; por eso yo vengo a cantar, para salir a pelear y demostrar, que nosotros no los vamos a dejar, acá wakamayxs en defensa del territorio, representando cada lucha; acá sonando, venimos de allá, del Cauca, para platicarle de la Mega-industria que está allá, nos quieren ya quitar; pero allá estamos parados en la raya, es nuestro momento *fire*; como todas las chicas del Cauca, como los chicos que pelean con la palabra; yo no te traigo ninguna trampa, de lo que se trata es de pensar, de saber salir de su juego, como tenemos es que hacer esta vuelta, para sacar las represas, sin olvidar sus mineras. Wakamayas todxs: ¡consulta popular!, ¡consulta popular! (feMcee Elisa, Freestyle en Wakamayxs, 18 de noviembre de 2017).

Estos primeros años del siglo XXI en Colombia dieron un fuerte impulso a la mercantilización e internacionalización de los bienes naturales; en todo el continente, sin importar el tipo de gobierno, hemos sido testigos de cómo han destrozado las reservas naturales en nuestros países; los bienes primarios han aumentado en su exportación; no les ha importado pasar por encima por los conocimientos ancestrales/culturales, con los que cuentan muchos grupos étnicos dispersos en cualquier región del continente; siendo, además, pieza fundamental de nuestra identidad latinoamericana.

Digamos que wakamayxs también va direccionado a eso, a despertar la memoria de la palabra, ahora antigua; a despertar la memoria de los territorios y a cantarla a través del rap. Nosotros en el rap vemos una herramienta, con la cual podemos llegar a los jóvenes, a los niños, a los mayores y donde también ellos se pueden involucrar para tener una forma más de expresarse. (F. Pedraza, conversación).

El hip hop bogotano resulta ser bastante diverso, partiendo de la gran cantidad de personas que se agregan, y sus distintos orígenes; en el hecho de considerar que son las manifestaciones artísticas del hip hop su mejor herramienta para expresar su sentir. De la buena variedad de vertientes y subgéneros del rap; el freestyle y el beat box de Wakamayxs es una práctica cultural adaptable a distintas plataformas; estxs jóvenes lograban hacer de un momento un suceso ocasional en la calle, en los escenarios o compartiendo escenario junto a un performance erótico. Esto da cuenta de la multiplicidad del este subgénero del rap. Es destacable la carga política que Wakamayas agrega en la participación de cada uno de sus participantes, convirtiéndose en fundamento para hacer reflexión compartida y, en la medida de lo posible, proponer y lograr soluciones; este es un espacio alternativo para rebelarnos verbalmente, en pensamiento y acción creativa.

Conclusiones

Cuando comencé a estructurar esta investigación el eje principal sería el disfrute personal, el darle mayor relevancia al proceso investigativo, a las actividades, dinámicas y prácticas culturales en las que me lograra involucrar. Y así fue. A lo largo de este trabajo siempre se tuvo presente la óptica latinoamericanista que cuestiona la idea hegemónica de un solo modelo de “desarrollo capitalista”, corriente ideológica que en el siglo XXI, se logró instalar en casi todas nuestras acciones cotidianas, y que cuasi orgánicamente parece fundamentar nuestro constructo identitario.

Luego del recorrido socio-histórico y de la crónicas-testimonio expresados en esta investigación, me es posible afirmar que la cultura hip hop de Nuestra América es asumida y se convierte en un referente de identificación, vinculación y organización alternativa para muchxs jóvenes que residen en la capital colombiana. En el proceso inicial de indagar: en dónde surgió el hip hop en Bogotá, pude dar cuenta que desde sus orígenes como un movimiento sociocultural, este tiene su base principalmente en lxs jóvenes de las áreas marginales, caracterizadas por ser de espacios urbanos con visibles precariedades, sin regulación, con poca infraestructura y de marcadas diferencias materiales/simbólicas respecto a la cultura dominante.

Al igual que –seguramente– sucede en muchas urbes de Latinoamérica, en Bogotá converge una buena cantidad de identidades juveniles; que, en primer lugar: comparten un mismo contexto socio histórico, una realidad sociopolítica y cultural. Y, en segundo; asumen, concientizan y (re)producen su realidad, partiendo de sus propios valores, experiencias y convirtiéndose en importantes participantes cuando se adjudican alguna posición y/o compromiso político. En este caso la muestra fue a través de las manifestaciones culturales del hip hop como son: la música y el arte.

La propuesta latinoamericana de Fernando Ortiz en cuanto al proceso de *transculturación*, es una concepción que rompe la linealidad constitutiva de las identidades latinoamericanas que históricamente habían sido consideradas únicamente como receptores culturales. La invitación del cubano es: reflexionar, reinterpretar y comprender que existen elementos particulares que son innatos de nuestra realidad inmediata, al momento de vernos involucrados por agentes culturales diferenciados, este se convierte en el encuentro perfecto para (re)construirnos, dar paso a una (re)creación artística única, creativa y auto-determinativa para las juventudes del siglo XXI en Nuestra América.

El proceso de transculturación en la ciudad de Bogotá es permanente; actualmente es posible ubicarlo en prácticas culturales generadas en espacios alternativos no sólo para el pensamiento, sino para la generación práctica de nuevos tipos de vinculación personal. Es posible ubicar en las nuevas formas y medios por lo que la juventud bogotana logra manifestarse artísticamente en su producción musical o gráfica. La transculturación es un proceso fundamental para comprender lo que posibilita la constitución de nuevas identidades, estas con otras perspectivas y propuestas de vida distintas a las dictadas por la hegemonía cultural que pienso en el siglo XXI, parten de las propuestas económicas neoliberales de los Estados Unidos.

Desde mi primera visita a la ciudad de Bogotá noté una sociedad ampliamente diversa en su constructo socio-territorial, pienso que coincidí en un momento histórico para este país, que si bien, salió de una guerra de más de cincuenta años entre las FARC y el Estado colombiano; también entró a un proceso de “modernización” con la firma y puesta en marcha del TLC con los Estados Unidos. La realización de un análisis cultural y la gran diversidad de metodologías para su estudio muchas veces no terminan de considerar los impactos económicos; por lo anterior, fue importante reflexionar el hip hop bogotano desde una óptica que considere el entorno socio-económico complejo y muchas veces adverso para las juventudes. El *poder* como medio para la implementación de políticas neoliberales durante la segunda mitad del siglo XX al día de hoy, tiene una relación permanente con la transculturación de nuestras sociedades latinoamericanas; particularmente en Bogotá una parte significativa del hip hop es el vehículo de resistencia frente al *globalismo pop* y estatutos estatales que buscan normalizar su producción cultural.

En el hip hop de la ciudad de Bogotá es posible encontrar grupos, colectivos, raperxs, hiphoperxs y público en general que se atreve a participar en prácticas culturales en las que asimilan, aprenden y ejecutan las manifestaciones artísticas propias de este movimiento. En el transcurrir de los últimos cincuenta años el tránsito cultural de Colombia fue influenciada fuertemente por el *globalismo pop*, emanado paralelamente del modelo de desarrollo internacional, generando así un acelerado proceso de *transformación social* que nos permea algunas veces para únicamente asimilar e imitar patrones de conducta en nuestra vida diaria. Otras son las propuestas en el análisis de la tercera parte de este trabajo; considero éstas como: *identidades alternativas*, ya que cuestionan, reinterpretan y producen nuevas manifestaciones de la cultura hip hop de una manera espontánea, novedosa, creativa y propositiva para crear acorde a nuestra propia realidad.

Gracias al proceso investigativo y de análisis, me es posible considerar que actualmente una buena parte del hip hop en Latinoamérica es recibida por una sociedad que cuenta con distintas dinámicas de interacción sociocultural, respondiendo a cada región de acuerdo a las particularidades gestadas en función a su propio tejido socio-histórico. En Colombia durante los periodos de los ex presidentes Álvaro Uribe Vélez y Juan Manuel Santos (2002-2018) emergieron en lxs jóvenes nuevas resistencias influenciadas principalmente por movimientos indígenas, campesinos, afrodescendientes, estudiantiles, ecologistas, obreros y demás actores políticos que se quedaron al margen de los “grandes beneficios” prometidos por el modelo desarrollista; desde la institucionalidad estatal se promueven deliberadamente proyectos de orden extractivista; los *recursos naturales* pasaron a convertirse en *bienes naturales*.

Existen raperxs, break-dancerxs, graffiterxs y musicxs que desde la trinchera del hip hop critican, cuestionan, demandan y protestan. Principalmente cuando comienzan a ser tangibles las consecuencias de los “nuevos proyectos transformadores” de la nación que, a fin de cuentas, son propuestas políticas que aspiran al desarrollo internacional que fomentan valores como la competencia, el individualismo y la continua explotación de los *bienes naturales*. Si bien la música y el rap del hip hop cuentan con una buena serie de precariedades cuando hablamos estrictamente de su estructura musical, la intención de esta investigación es mostrar la influencia sociocultural del contenido que sustentan lxs jóvenes que han decidido asumir este movimiento cultural como su estilo de vida –identidad– alternativa.

Otra característica que hace particular el hip hop bogotano –y la de lxs jóvenes de otras regiones del país– es la existencia de varios momentos migratorios, a la que cabe mencionar la migración venezolana actual, que durante los últimos treinta años, estos han tenido una importante injerencia para alimentar el movimiento con una gran diversidad cultural. En la capital colombiana el resultado es un complejo proceso de asimilación que fue mediatizado por el *globalismo pop*, en principio se estigmatizó al movimiento como propio de un sector marginal/delincuencial. Sin embargo, en la actualidad ha logrado ganar legitimidad social, principalmente cuando las personas que participan lo comienzan a hacer comprometidamente, en su creatividad lanzan respuestas y soluciones para sus problemas inmediatos.

Tomando en cuenta que en la actualidad nos inundan con “propuestas” políticas de corte neoliberal, como las del actual alcalde de la capital y el nuevo presidente de Colombia –Enrique Peñalosa (2016-2020) e Iván Duque (2018-2022) respectivamente–, hacen cada vez más necesario

la presencia de *resistencias creativas*, que se muevan al margen, que se difundan, que generen diálogos y que construyan su realidad en conjunto. En el tercer capítulo es posible comprender el proceso por el cual se constituyen desde otras perspectivas de colaboración, trabajo colectivo, pero principalmente (re)significador, dejando en claro que la producción cultural de identidades alternativas es en todo momento la conceptualización –conciencia– de nuestras acciones cotidianas, como el medio que nos permita vivir dignamente y en rebeldía frente a las culturas hegemónicas.

El caso particular de las mujeres en la cultura del hip hop en Bogotá fue personalmente enriquecedor. Me permitió conocer chicas que en esta ciudad que fuera del marco normativo son parte fundamental del hip hop bogotano. La influencia de *feMcee* Melisa de Gotas de Rap, como una de las pioneras del movimiento que desafortunadamente tuvo un fallecimiento prematuro, pero vital para comprender por qué es en la actualidad un icono para las jóvenes raperas de la ciudad. Dando seguimiento a las aportaciones de Melisa, es fundamental la labor realizada por las compañeras del colectivo *Creadoras de Contenido*; pues ellas no sólo realizan talleres que retoman las manifestaciones elementales del hip hop, también han logrado agregar actividades adicionales que están más relacionadas a resolver situaciones personales o de género; ejecutan acciones que trascienden en el constructo del *ser mujer* y del cómo ir construyendo su propia identidad femenina. La importancia de este colectivo radica en dar espacios, tiempos y reflexiones en mujeres muy jóvenes que han encontrado en el hip hop parte fundamental de algo que las identifica y les permite re-construir su propia feminidad.

El concurso de Rap Mujer Semilla fue un excelente espacio para comprender y conocer de qué se influencia actualmente el rap en los barrios del sur de Bogotá. Me fue grato conocer que la idea del desarrollo personal, no se rige por el modelo/sistema cultural imperante propuesto por instituciones normativas. Por el contrario, la música y el arte desplegado actualmente por las participantes es fundamental para dar cuenta de muchas otras perspectivas que tienen de realización personal; la mayoría de las participantes son jóvenes y algunas son madres, estudian o trabajan; otras complementan más actividades con el hip hop, o simplemente se dedican a éste al cien por ciento. Existe una diversidad muy rica de realidades femeninas que son mostradas gracias al hip hop. Generé una linda amistad con más raperas del centro de la ciudad como Midras Queen (Sandra Mosquera) y la freestallera *feMcee* Elisa (Natalia Londoño), a quienes vale la pena mencionar en este renglón, pues su lírica y acciones cotidianas agregan un importante aporte

político para el hip hop bogotano en la producción cultural de identidades alternativas a través de la música y el arte. También disfrute el trabajo artístico y visual de graffiteras como Diana Patiño del colectivo FLK91 o el de Nats Garu de quien admiré preciosos trabajos visuales con el colectivo Atempo y luego la encontré rapeando en la Batalla de Wakamayxs.

La ciudad de Bogotá se ha convertido en un importante asentamiento para la cultura del hip hop en Nuestra América, muestra de ello son las experiencias educativas mostradas en la Universidad Nacional de Colombia, en la que diversos actores y colectivos ven en las diferentes manifestaciones del hip hop una herramienta pedagógica que les permite trascender educativamente, organizativamente y propositivamente en conjunto con las nuevas generaciones y juventudes de la capital. Logré vincularme colaborativamente con los miembros del colectivo Atempo a quienes conocí de primera mano, participé con ellxs en diferentes actividades a las que convocaron como la RE-Pública, *accionaron las ideas*.

El circuito cultural de la RE-Pública me abrió la perspectiva no sólo para involucrarme activamente como parte de la logística y tallerista, pude comprender la importancia del *Arte Urbano* como un medio catalizador y manifestador de ideas públicas, comunes, muchas veces invisibilizadas por ser la voz de una parte sustancial de la sociedad insatisfecha, molesta y violentada. Se trata de artistas que rompen con la idea lineal de trabajo solitario y competitivo, por el contrario, proponen actividades colaborativas y comprometidas con la sociedad, que transformen del espacio público que todxs habitamos esperando generar un diálogo con quien decida acercarse.

A través del Graffiti (particularmente del denominado arte Urbano) la cultura hip hop de Bogotá ha logrado hacer de la ciudad un lienzo. Conociendo particularmente lo hecho por el colectivo Atempo y sus colaboradores cercanos, ellxs lanzan convocatorias para realizar pintas colectivas en las que metodológicamente proponen un trabajo conjunto, colaborativo y horizontal no sólo por parte de sus miembros, sino con la sociedad que ocupan cotidianamente los espacios que serán intervenidos pictórica o plásticamente; estas actividades los han llevado a conocer la realidad inmediata de sus vecinos, tenderxs, niñxs, trabajadores, trabajadoras sexuales, comunidad trans, comerciantes y demás miembros de la sociedad con quienes comparten y transforman el espacio público, en el que se destacan sus inquietudes, demandas e identidades.

Algo que considero particular del hip hop bogotano es la posibilidad de percibirse en todo momento. Sus participantes suelen realizar acciones que inciden, transforman y modifican los

espacios públicos: el graffiti es el mejor ejemplo, por ser una manifestación plástica y callejera en la que es posible participar activamente o ser un espectador reflexivo. Sin embargo, el rap –la música– también es una manifestación que en Bogotá transforma el espacio público, y no sólo eso, analiza, lo expone y cuestiona públicamente. No me refiero al hecho de haberles encontrado físicamente en andenes, parques, escuelas o asfalto; más bien, pienso que esta se percibe en la lírica, en una especie de poesía “*mal rimada*” –algunas veces–, que en su narrativa describe el espacio público, a sus actores y las consecuencias inmediatas que suceden. Es de resaltar la labor de Wakamayxs en este punto, pues tomando como vehículo la libertad que el Freestyle les dota, su improvisación fue dirigida en repetidas ocasiones a ocupar el espacio público, a la defensa del territorio, los derechos humanos, la ritualidad y las tradiciones ancestrales de una parte fundamental de Nuestra América.

Con Wakamayxs observé y participé en distintas actividades organizativas que no partían de liderazgos; por el contrario, se trataba de un espacio abierto a la libre y responsable colaboración, algunxs como Mcs, otrxs como djs, como graffiterxs e incluso, llegaban jóvenes a bailar break dance. La esencia del *hip hop bogotano* está en el proceso de su producción artística, cuando sus integrantes/participantes son capaces de dominar diferentes técnicas de las que dota el movimiento, transformándolo en resistencias creativas que se nutren del contexto sociocultural de su cotidianidad. Asumir realmente el hip hop con una conciencia política de ser agentes de cambio. Apoyado de la esencia cuestionadora de la que dotan los estudios culturales latinoamericanos, es posible considerar que una buena parte de la producción cultural del hip hop bogotano es la respuesta inmediata, franca, que se rebela a la normatividad cultural y que resiste a los embates neoliberales de capitalizar nuestra cultura latinoamericana.

Es la producción cultural de identidades alternativas a través de la música y el arte, es una respuesta totalmente legítima frente el embate desarrollista para la modernización de Colombia (2002-2018); aún después de concretarse los Acuerdos de Paz y el desarme de las FARC, la violencia en este país no cesó, contrario a lo esperado el asesinato de líderes comunitarixs ha ido en aumento en los espacios que anteriormente estaban ocupados por la guerrilla. El actual presidente Iván Duque parece emanado de la misma línea neoliberal uribista y santista que le precedió, encontrándose con un país que ha venido implementado políticas sugeridas por los modelos de desarrollo internacional a los que dará continuidad; la consecuencia puede ser la implementación de nuevos impuestos, modificación en los estatutos de seguridad, acompañado –por supuesto– de incentivación de licitaciones extractivistas de orden internacional. Este puede ser un momento

fundamental para la emergencia creativa de nuevas resistencias. La juventud en Bogotá es muestra tangible de cómo el hip hop con fundamentos y responsabilidad política, es una excelente manera de construir una mejor sociedad.

Bibliografía

- Arrizabalo, Montero. *El subdesarrollo y las crisis Milagro o quimera*. España: Catarata, 1995.
- Bello, Martha. *El desplazamiento forzado en Colombia: acumulación de capital y exclusión social**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- . *Sociología y Cultura*. Paris: Les editions de Minuit, 1984.
- Brunner. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago: Fondo de Cultura Economica , 2002.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Butler, Judith. *Vida Precaria* . Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Carles Feixa, Jordi Nofre. «Culturas juveniles.» *Sociopedia*, 2012: 1-20.
- Castro, Sofia. *Diagnostico graffiti Bogotá*. Bogotá: Graffiti Bogotá, 2012.
- Chaves, Margarita, y Mauricio Montenegro. «Usos y sentidos contemporáneos de lo público .» *Revista Colombiana de Antropología*, 2015: 7-23.
- Crespo, Rúben Alfonso Vergara. «Análisis de política exterior en Colombia: gobierno de Juan Manuel Santo, ¿continuación de un proceso o cambio de rumbo?» *Equidad Desarro*, 2012: 149 - 175.
- Cueva, Agustin. *Desarrollo del Capitalismo en América Latina*. México: siglo XXI, 2009.
- . *El desarrollo del capitalismo en América Latina*. México: Siglo XXI, 2009.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Durán, Ricardo. «5-27 Socio.» *Rolling Stone*, 2015: 48 - 57 .
- Escobar, Arturo. *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del Desarrollo*. Caracas: El perro y la rana, 2007.
- Esteban, Mari Luz. *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra, 2004.
- Esteva, Gustavo. «Desarrollo.» En *Diccionario del Desarrollo*, de Wolfgang Sachs, 399. Lima: PRATEC, 1996.
- EZLN. «Sexta Declaración de la Selva Lacandona.» *Sexta Declaración de la Selva Lacandona*. Chiapas : EZLN, 1994. 1-12.

- Forero, Marco. *Breve historia de Bogotá*. Bogotá: Planeta Colombiana, 2016.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Francisco Chica Cañas, José Duván Marín Gallego. «La decolonización del saber epistémico en la universidad.» *cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 2016: 285 - 302.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Montevideo: Tierra Nueva, 1970.
- Fuente, Ponce de la. «Globalización cultural y posmodernidad .» *Revista cilena de humanidades*, 1999: 313-318.
- Gama, Martha, y Frey León. «Bogotá arte urbano o graffiti. Entre la ilegalidad y la forma artística de expresión.» *Arte, individuo y sociedad*, 2016: 355-369.
- Gángara, Lelia. *Graffiti*. Buenos Aires: Teudeba, 2002.
- Goig, Ramon Llopis. «La cultura en la época del capitalismo cultural. Tendencias y controversias .» *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 2014: 46-60.
- González, Esthela Gutiérrez y Édgar. *De las teorías del desarrollo al desarrollo sustentable*. México: Siglo XXI - UANL, 2010.
- Gracia, Pablo. «Rap como medio de expresión en la juventud.» *Libre pensamiento*, 2015: 24-29.
- Gronemeyer, Marianne. «Ayuda.» En *Diccionario del Desarrollo. Una guía del conocimiento como poder*, 18 -30. Perú: PRATEC, 1996.
- Harris, Marvin. *Antropología Cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Kozak, Claudia. *Contra la pared; sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004.
- Lévy, Bernard-Henri. «Foucault: no al sexo rey.» *Triunfo*, 1977: 46-51.
- Llistar, Bosch David. «Cooperación y anti cooperación y mecanismos de anticooperación.» En *Anticooperación*, de Bosch David Llistar, 35 - 79. España: Icara Antrazt, s.f.
- Maldonado, Omar Alfonso Ochoa. «Plan Colombia una lectura retrospectiva .» *Revista Panorama* , 2013: 9-22.
- Mariátegui, José. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Ayacucho , 1928.
- Mattio, Eduardo. «Gubernamentalidad y agencia resistente. Consideraciones biopolíticas de la obra reciente de Butler.» En *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler*, de Alberto Canseco y Emma song María Victoria Dahbar, 51-70. Córdoba, Argentina: Sexualidad Doctas, 2017.

- Mosiváis, Carlos. *Las esencias viajeras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Muñoz, Germán. «En la Música están la memoria la sabiduría y la fuerza...» *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 2006: 45-70.
- Muñoz, Nopha. «El siglo XX y la era del desarrollo, análisis de la expansión, consolidación y crítica de un concepto colonialista.» En *El desarrollo. Crítica a las concepciones dominantes*, de Nopha Muñoz, 67 - 105. México: E y C México, 2012.
- Narváez, Montoya. *Del capitalismo informal al capitalismo cultural*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2013.
- Navarro, Mario Moraga González y Héctor Solorzano. «Cultura urbana hip hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique.» (CIDPA), nº 23 (2005): 77-101.
- Olivella, Manuel Zapata. *Changó el gran putas*. Bogotá: Oveja Negra, 1983.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Peña, Martha Bello y Mayibe. *Migración y desplazamiento forzado: de la exclusión a la desintegración de las comunidades indígenas, afrocolombianas y campesinas*. Mimeo: Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- Pérez, Karin Garzón Díaz y Amparo Mogollón. «Aproximaciones conceptuales en torno a "lo público".» *Filosofía Política* (Universidad del Rosario), 2009: 1-22.
- Perroux, François. *La economía del siglo XX*. Bilbao: FCE, 1970.
- Prados, Luis. «La guerrilla de las FARC dice que pone fin a los secuestros y libera a sus rehenes.» *El País*, 26 de 02 de 2012: 21-29.
- Preciado, Mónica Arias y Manuel. «Paro Nacional Agrario: paradojas de la acción política para el cambio social.» *Íconos. Revista de las Ciencias Sociales*, 2016: 107-123.
- Quitzon, Rainer. «Lejos de NYC; el Hip hop en Chile.» *Bifurcaciones*, 2005: 2-13.
- Reguillo, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles*. Bogotá: Editorial Norma, 2000.
- Reguillo, Rossana. «La gestión del futuro. Contexto y políticas. .» *Revista Jóvenes*, 2001: 8.
- Reguillo, Rossana. «Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión.» *Revista Brasileira de Educacao*, 2003: 103-118.
- Restrepo, Eduardo. *Atnografía: alcances, técnicas y éticas*. Cauca: Enviación Editores, 2016.
- Rist, Gilbert. *El desarrollo: historia de una creencia occidental*. México: UAM, 2002.

- Robert McKee, Mónica Szurmuk. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: siglo XXI, 2009.
- Rodríguez, Paola. «Álvaro Uribe y Juan Manuel Santos: ¿una misma derecha?» *Nueva Sociedad*, 2014: 84 -95.
- Santos, Boaventura de Sousa. «Epistemologías del Sur.» *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, 2011: 17 - 39.
- Saxe-Fernández, John. «Globalización e imperialismo.» *Instituto de Investigaciones Económicas*, 1999: 9-68.
- . «Maximato y globalismo pop.» *La Jornada*, 16 de 10 de 2003: <http://jsaxef.blogspot.com/2003/10/maximato-y-globalismo-pop.html>.
- . *Terror e imperio. La hegemonía política y económica de Estados Unidos*. Distrito Federal: Random House Mondadori, 2006.
- Sennett, Richard. *La cultura del nuevo capitalismo*. España: Anagrama, 2006.
- Serna, Jaramillo, Fernández Cifuentes, y Bedoya Sepúlveda. «Habitantes de calle: entre el mito y la exclusión.» *Revista Poiésis*, 2017: 179-185.
- Silva, Armando. *Graffiti: Una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.
- Sofía Coronado Barragán, Marcela Rodríguez, Saida Torres Alonso. *Expresiones culturales del hip hop y derechos humanos: la voz de los raperos*. Bogotá: Universidad LaSalle, 2015.
- Terán, Caludio Alvarez. *Comunicación y Transformaciones Socioculturales Siglo XXI*. Panama: Creative Commons Atribución, 2017.
- Tole, José Julián. «Los TLC de Estados Unidos con países latinoamericanos: un modelo de integración económica "superficial" para el continente americano.» *Revista Derecho del Estado*, 2013: 251-300.
- Traba, Marta. «La cultura de la resistencia (1974).» *Revista de Estudios Sociales*, 2009: 136-145.
- Triana, Luz Maria Grazón. *Análisis d elos tres principales objetivos estrategicos de la política de seguridad democrática*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2011.
- Victoria, Freddy Castro. *¿Guerra o Paz? Uribismo vs. Santismo*. Bogotá: La oveja negra, 2014.
- Weinberg, Liliana. «Transculturación.» En *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, de Robert Mckee Irwin Mónica Szurmuk, 277 - 282. México: Siglo XXI, 2013.
- Williams, Raymond. *Cultura Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona : Editorial Paidós, 1982.

Zea, Leopoldo. *Regreso de las Carabelas*. DF: UNAM, 1993.

Zibechi, Raúl. *Descolonizar el pensamiento crítico y las rebeldías*. México: Bajo Tierra Ediciones / JRA, 2015.

Fuentes de Consulta

BBC, Mundo. «Colombia dijo no: 4 puntos para entender qué pasa ahora con el proceso de paz y las FARC.» *BBC Mundo*, octubre 2016: <https://goo.gl/gsQAKW>.

Cano, Nicolas Vallejo. «La Etnnia: Una historia oral.» *noisey de Vice*, 2016: https://noisey.vice.com/es_co/article/rydjgk/la-etnnia-una-historia-oral

Castro, Cristina. «¿Por qué pide perdón Belisario Betancur? .» *Semana*, 2015: <http://www.semana.com/nacion/articulo/belisario-betancur-presidente-de-colombia-en-la-toma-al-palacio-de-justicia-pide-perdon/448610-3>.

CNN, Español. «Histórico: el Gobierno de Colombia y las FARC firman el acuerdo final de paz.» *CNN Español*, Septiembre 2016: <https://goo.gl/Vn8t7p>.

CNN, Latinoamerica. «Gobierno y FARC alcanzan nuevo acuerdo de paz con propuestas de partidarios del no.» *CNN Latinoamerica*, noviembre 2016: <https://goo.gl/ez3E9M>.

DANE. «Censo de habitantes de la calle Bogotá 2017.» *Departamento Administrativo Nacional de Estadística*, 2017: <https://bit.ly/2FOXK1q>.

Espectador. «Juan Manuel Santos, reelegido Presidente de la República .» *El Espectador*, 15 de 06 de 2014: <https://goo.gl/cN1ywV>.

Firmiano, Diego. «Las primeras gotas de rap de Colombia.» *La Cola de Rata*, 2015: <https://www.lacoladerata.co/cultura/relatos/las-primeras-gotas-rap-colombia/>.

Franco, Andres. «Mi hermana era el alma de Gotas de Rap, el grupo se acabó con ella: Kontent Thug.» *Noisey Vice*, 2017: <https://goo.gl/cTQFVq>.

Isacson, Adam. «La transición en Colombia peligra.» *The New York Times*, 9 de abril de 2018: <https://goo.gl/Z2U5K4>.

Manetto, Francesco. «El año en que cambió la historia de Colombia.» *El País*, 27 de septiembre de 2017: <https://goo.gl/pGxjj3>.

Mundo, BBC. «Máxima Acuña, la campesinaperuena "heredera" de la activista asesinada Berta Cáceres.» *BBC News*, 2016: <https://goo.gl/gnmqZf>.

País. «El presidente Betancur declara la guerra a los traficantes de droga en Colombia tras el asesinato del ministro de Justicia.» *El País*, 2 de mayo de 1984: https://elpais.com/diario/1984/05/02/internacional/452296806_850215.html.

País, El. «Organismos multilaterales destacaron política económica de Juan Manuel Santos.» *El País*, 04 de 12 de 2013: <http://www.elpais.com.co/economia/organismos-multilaterales-destacaron-politica-economica-de-juan-manuel-santos.html>.

Quintero, Gabriel Tobón. «Colombia. Paro nacional agrario 2016 y procesos de paz - el fin de la guerra interna.» *Cuadernos de pensamiento crítico latinoamericano*, 2016: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20160908111417/CuadernoPLC-N37-SegEpoca.pdf>.

Semana. «15 razones por las que Uribe se opone a la justicia especial a militares.» *Revista Semana*, 12 2015: <https://goo.gl/W55qkX>.

Semana. «El acuerdo para terminar la guerra.» *Revista Semana*, 2016: <https://goo.gl/CvgxVk>.

Semana. «Estados Unidos utilizará en total siete bases militares en Colombia.» *Semana*, 2009: <https://www.semana.com/nacion/seguridad/articulo/estados-unidos-utilizara-total-siete-bases-militares-colombia/105908-3>.

Semana. «Los acuerdos para levantar el paro.» *Semana*, 2013: <https://www.semana.com/nacion/articulo/se-levanta-el-paro-agrario/357014-3>.

Solano, Carlos. «África Bambaataa y el poder reunificador del hip hop.» *El Tiempo*, 08 de abril de 2015: <https://goo.gl/JYJ66b>.

Tiempo. «Van 226 líderes sociales asesinados en el país en lo que va de año.» *El Tiempo*, 23 de noviembre de 2018: <https://bit.ly/2znaTVh>.

Tiempo, El. «Luto en el rap colombiano.» *El tiempo*, 22 de junio de 1999: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-944003>.

Documentales

Rap evolution, Dir. Darby Wheeler y Sam Dunn, HBO Canadá, 29 de abril de 2016.

Falsos Positivos, Dir. Simone Bruno y Dado Carillo, Documental, 2009.

Entrevistas y Conferencias

Entrevista a Irene Sánchez, Profesora en el Centro de Artes para la Niñez y la Juventud, Bogotá, 16 de agosto de 2017.

Entrevista a Joanna Romero, *feMcee Lhya* en el barrio la Macarena en Bogotá, 25 de agosto de 2017.

Entrevista a Jennifer Martínez, Fundación Ayara, Bogotá, 25 de agosto de 2017.

Entrevista a Silvia Casas, Coordinadora del Área de Comunicación Educativa del Museo de la Independencia, Casa del Florero de Llorente, Bogotá, 26 de agosto de 2017.

Entrevista Karen Maldonado, *Club Musike*, Bogotá, 27 de agosto de 2017.

Entrevista con Erika Mejía a.k.a. *Jhaz mc*, Bogotá, 27 de agosto de 2017.

Entrevista con Camila Lorenza a.k.a. *Mc Maly*, Bogotá, 27 de agosto de 2017.

Entrevista con Brenda Osorio, Bogotá, 27 de agosto de 2017.

Entrevista con Mina Caicedo, a.k.a. *Mc Mina*, Bogotá, 27 de agosto de 2017.

Entrevista con Sofía Ponce, Bogotá, 27 de agosto de 2017.

Entrevista con Tania Rodríguez, Bogotá, 27 de agosto de 2017.

Entrevista con Jennifer Martínez, Bogotá, 27 de agosto de 2017.

Entrevista con Tatiana Gómez, Bogotá, 27 de agosto de 2017.

Entrevista con Franyi Barreiro, Fundación Ayara, Bogotá, 7 de septiembre de 2017.

Entrevista con Julia Martínez Becerra, Coordinadora de difusión y medios de la Fundación Familia Ayara, 14 de septiembre de 2017.

Entrevista Wilma castellanos, Torres al Parque en Bogotá Colombia. 17 de septiembre de 2017.

Entrevista con Diana Patiño –FLK91- Usme, Bogotá, 17 de septiembre de 2017.

Entrevista con Oscar León, Crew Flakos 91, Bogotá, 27 de septiembre de 2017.

Entrevista a Nany Coy Herrera, Edificio la Chatica, Bogotá, 30 de septiembre de 2017

Entrevista telefónica con Nira Clandestine, Bogotá, 3 de octubre de 2017.

Entrevista al *Mono*, Bogotá, 3 de octubre de 2017.

Entrevista Sandra Mosquera, Fundación Ayara, Bogotá, 4 de octubre de 2017.

Entrevista con Marta Casas, Barrio la Macarena, Bogotá, 6 de octubre de 2017.

Entrevista a Diego Malaver, Edificio la Chatica, Bogotá, 12 de octubre de 2017.

Entrevista a Nicolas Varela, Edificio la Chatica, Bogotá, 12 de octubre de 2017.

Entrevista a Mateo Ayala, Edificio la Chatica, Bogotá, 12 de octubre de 2017.

Entrevista a Felipe Cifuentes, Edificio la Chatica, Bogotá, 12 de octubre de 2017.

Entrevista a Tatiana Saavedra, Edificio la Chatica, Bogotá, 12 de octubre de 2017.

Entrevista Natalia Elisa Londoño Ortiz, Edificio la Chatica, Bogotá, 25 de octubre de 2017.

Entrevista a Azael Valderrama, Edificio la Chatica, Bogotá, 25 de octubre 2017.

Entrevista a Felipe Pedraza Batalla de Wakamayxs, 3 de noviembre de 2017.

Entrevista a Maityk Avirama, La Macarena, Bogotá Colombia, 18 de noviembre de 2017.

Conferencia de miembros del *Laboratorio hip hop*, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017.

Conferencia de Tatiana Fernández, miembro del colectivo: *Casa cultural el trébol*, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017.

Conferencia de Jotaika Bops, coordinador del colectivo *Kinto Elemento*, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017.

Conferencia de Cerbero Nativo, profesor y MC del colegio Federico García Lorca, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017.

Conferencia de Thomas Lion, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017.

Conferencia de Sandra Mosquera, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017.

Conferencia de Diana Sofía Guzmán, integrante de Laboratorio Hip hop, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017.

Conferencia de Qinti Arawi, Director del colectivo la Casa Tomada, auditorio Margarita González, Bogotá, 14 de septiembre de 2017.