

JUVENTUD, MÚSICA E IDENTIDAD. HIP HOP EN MEDELLÍN

Ángela Garcés Montoya*



McKano. Barrio Kennedy. Fotografía: María José Casasbuenas

1. LA JUVENTUD: CONCEPTO EN RECONSTRUCCIÓN

La juventud es un concepto híbrido, en movimiento y en reconfiguración permanente, pues se trata de un concepto vacío de contenido, en tanto no se precise su contexto histórico y sociocultural. Por ello se afirma que la “condición de juventud es una representación relativa al tiempo y al espacio”. (Valenzuela, 2004) La juven-

* Historiadora, Magíster en Estética: Culturas urbanas contemporáneas. Líder del Grupo: Discurso, Organización y Política. Coordina la línea de investigación Comunicación y Culturas Juveniles. Docente – Investigadora de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín. E-mail: agarces@udem.edu.co.



Una mirada desde la 13. PASSOLLINI EN MEDELLIN rodaje de Mediometraje *Trece de la trece*.
Directores: Eric Baniz y John Jaime Sánchez, habitante de la comuna Mayo 2004. Fotografía: María José Casasbuenas.

tud, como hoy la conocemos, nace en el siglo XX gracias a las renovadas condiciones sociales, económicas y culturales propias de un nuevo orden internacional que instaura la condición de juventud, a través de variados discursos: jurídico, escolar, social, cultural, estético, publicitario, etc.

A lo largo de este trabajo respaldado en la de investigación “Mediaciones musicales juveniles”¹ se identifican los diferentes discursos que instauran, manipulan, reconfiguran y recrean la condición de juventud. Partimos del reconocimiento del carácter polisémico del concepto de juventud, para no olvidar que se trata de un concepto móvil, diná-

¹ Investigación financiada por la Vicerrectoría de Investigación y la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín (2006-2007)

mico y multirrelacional; un concepto que devela las relaciones de poder entre discursos hegemónicos y discursos disidentes, a partir de los cuales se evidencia que

(...) las representaciones dominantes sobre la juventud, gozan de una condición selectiva. La juventud es una construcción que selecciona actores y características, pero también olvidos, por lo cual no es una definición ingenua ni aséptica, sino que destaca y proscribire, pondera y minimiza, condiciones que aluden a procesos de hipostatación en las representaciones sociales (Valenzuela, 2004, p. 134).

Entre los discursos que despliegan la juventud como una condición *paradigmática* en el siglo XX se resalta el “discurso instaurado por la floreciente industrial cultural, que reivindicaba la existencia de los niños y los jóvenes como sujetos de derecho y, especialmente, toma en cuenta a los jóvenes, como sujetos de consumo (...) La poderosa industria cultural ofrecía por primera vez bienes *exclusivos* para el consumo de los jóvenes” (Reguillo, 2003, p. 4). Frente a esos discursos hegemónicos reconocemos y valoramos los discursos de resistencia, de disidencia, de creación cultural de los jóvenes en sus contextos específicos.

Esos discursos renovadores de la juventud como concepto polisémico giran entre *culturas juveniles, subculturas, contraculturas y estilos juveniles*; en esas denominaciones está en juego la valoración que se asigna a las producciones culturales juveniles; como lo expresa Rossana Reguillo: “*Pensar a 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 y situados en la margen*” (Reguillo, 2001, p. 8).

Si hacemos una mirada en retrospectiva a lo largo del siglo XX, es posible reconocer que para llegar a la categoría de *cultural juveniles*,

fue necesario ir depurando la denominación y, sobre todo, la percepción y categorización de las expresiones juveniles en los contextos urbanos. Con éste interés el investigador mexicano José Antonio Pérez Islas (1998) nos permite una revisión del concepto genérico juventud en relación con la cultura, veamos:

- **Subcultura:** el término proviene de la Escuela de Chicago que lo entiende como la diversidad cultural correspondiente a los grupos sociales ubicados en la áreas de menor integración al sistemas; la transposición que se hace a la población de manera mecánica, implica dos sesgos importantes: el primero tiene que ver con la identificación que se realiza hacia los jóvenes originarios de las clases obreras, donde se dice, predominan las conductas y valores de *rudeza y rebeldía*; el segundo es que nunca se ligan este tipo de manifestaciones a las relaciones de producción, sino que se quedan en el nivel descriptivo y psicológico. Esas características aludidas al joven conduce al calificativo de delincuente, lo que provoca toda una serie de consecuencias moralistas según las cuales la subcultura juvenil delincuente es propia de las clases proletarias y sólo de ellas.

- **Contracultura juvenil:** incluye toda la serie de manifestaciones que los jóvenes desarrollan en oposición a la racionalidad tecnocrática a finales de los años sesenta, implementada en las sociedades de ese momento, las cuales van desde los movimientos pacifistas, la liberación sexual, el uso de drogas que amplían los sentidos, hasta los movimientos estudiantiles de protesta, la prensa *underground*, etc. El término referido originalmente al sector universitario pronto se generalizó a todo lo que significaba contestatario (Roszak, 1970). El término contracultura será entonces ubicado en el ámbito de lo reactivo y disfuncional, que pronto lo conducirá a lo marginal como opuesto a lo oficial o hegemónico.

- **Culturas Juveniles:** Se reconocen como las formas de agrupación juvenil que logran una apropiación y producción cultural propia, es-

pecialmente desde los territorios musicales del rock, y luego desde el reggae, el hip hop, la electrónica. Esas agrupaciones juveniles ya no están ubicadas en la margen de la contracultura o en la subordinación de la subcultura. “Se trata de sujetos adscriptos a propuestas colectivas, que a través de sus expresiones, prácticas y dinámicas culturales, marcan la diferencia juvenil, logrando una proyección cultural dinámica y propositiva que renueva las expresiones juveniles y se resisten a la homogenización establecida por la publicidad que configura la juventud como *look* de consumo” (Garcés, 2005).

- **Estilos juveniles:** Las industrias culturales realizan una reapropiación y resignificación de las expresiones juveniles, en las modalidades ya enunciadas (subcultura, contracultura, cultura juvenil) y establecen el *look juvenil* como objeto de permanente consumo. Ese proceso se denomina juvenilización, entendido como la pasión por lo joven, como un elemento de consumo, como un valor de estatus, como una meta siempre inalcanzable a menos que se tenga posibilidad de consumirlo. La juventud ingresa como mercancía que se vende y se cambia en la lógica del mercado. Ese fenómeno cultural se presenta en la década de los 80 denominada la “década del yo” donde la imagen toma un papel protagónico en la construcción de la identidad juvenil.

La década de los 80, también denominada “década del desencanto”, se reconoce como flexibilización de las expresiones juveniles contestatarias, marginales o alternativas, en ese contexto cobra sentido la canción del grupo de rock chileno Los Prisioneros, *La voz de los 80's*.²

La voz de los 80's
Algo grande está naciendo

²LA VOZ DE LOS 80's es el primer álbum de la banda chilena Los Prisioneros lanzado en 1984. Fue producido por Los Prisioneros para el sello Fusión; grabado, mezclado

*en la década de los ochenta
ya se siente la atmósfera
saturada de aburrimiento
los hippies y los punk tuvieron la ocasión
de romper el estancamiento
en las garras de la comercialización
murió toda la buena impresión*

*Las juventudes cacarearon bastante
y no convencen ni por sólo un instante
pidieron comprensión, amor y paz
con frases hechas muchos años atrás*

*Deja la inercia de los setenta abre los ojos ponte de pie
escucha el latido sintoniza el sonido
agudiza tus sentidos date cuenta que estás vivo*

*Ya viene la fuerza
La voz de los ochenta
Ya viene la fuerza
La voz de los ochenta
La voz de los ochenta*

*En Roma, Lima y en Santander
la gente de tu edad no sabe qué hacer
Santiago, Asunción y también Buenos Aires
bueno las cosas no están que arden
sangre latina necesita el mundo
roja furiosa y adolescente
sangre latina necesita el planeta
adiós barreras, adiós setentas*

(Coro)

y masterizado en Santiago de Chile. Las canciones están hechas en base a críticas del mundo de los ochenta, logrando en la canción «Latinoamérica es un Pueblo al Sur de Estados Unidos» plasmar el ambiente de imperialismo Norteamericano y la guerra fría. En: http://es.wikipedia.org/wiki/La_Voz_De_Los

*En plena edad del plástico
seremos fuerza seremos cambio
no te conformes con mirar
en los ochenta tu rol es estelar
tienes la fuerza eres
actor principal
de las entrañas de nuestras ciudades
surge la piel que vestirá al mundo*

(Coro)

*Escucha el murmullo, algo se siente venir
los últimos vientos de los setenta se mueren
mira nuestra juventud, que alegría más triste y falsa*

*Deja la inercia de los setenta abre los ojos ponte de pie
escucha el latido sintoniza el sonido
agudiza tus sentidos date cuenta que estás vivo*

(Coro)

Los discursos que nombran y configuran la juventud de los 80's parecen agotar y debilitar la fuerza corrosiva de los movimientos contraculturales logrados por el *hippismo*, *feminismo*, *ecologismo* y por qué no, del *punkismo* al retomar los contenidos de la anarquía, propia de los movimientos obreros y estudiantiles de principios del siglo XX. Durante la década del 80 aparece entonces una representación de juventud referida a la *época del desencanto* (Reguillo, 2000), que evidencia una juventud agotada con los discursos disidentes, que no quiere ser más la imagen del joven referido al *rebelde sin causa*, al *violento por naturaleza de pobreza*, o el *sicario urbano* por motivo de discriminación urbana, social, cultural, racial... Por ello, frente a la figura del *hippi*, *punki*, *rebelde*... como representantes de la anarquía y el desorden socio-cultural aparece la *juventud – signo*, esa juventud flexible, dinámica, cambiante y fluida basada en una identidad efímera, híbrida y frágil que siente el “consumo como su mejor medio de inclusión social” (Garcés, 2006).

Esa juventud – signo será promovida por los discursos hegemónicos a través de las industrias culturales, y especialmente por la publicidad, quienes harán la tarea de reconfigurar las representaciones de juventud logradas por los movimientos contraculturales reconocidos como *otros discursos* que a veces se sitúan al margen de la cultura y la confrontan de manera directa al tratar de afectar su poder corrosivo como discurso dominante y homogenizador, se trata de las contraculturas; a su vez, los *otros discursos*, a veces no alcanzan a ser movimientos contraculturales y se manifiestan como discursos de disidencia y resistencia, donde predomina la construcción creativa de la identidad marcada por múltiples emblemas que confrontan la cultura desde el vestuario, los accesorios, la apropiación del espacio público, entre otras resignificaciones sociales y culturales. Ramiro Navarro Kuri precisa que el paso de las contraculturas a los discursos de disidencia, responden al “*conflicto entre tradición y modernidad, pues es visto ahora desde la óptica de la globalización y, las producciones culturales tienden a desplazarse a los propios espacios juveniles, más que a movimientos*” (1996, 1).

Los consumos culturales dirigidos a los jóvenes se concentran en la publicidad entendida como lugar de amplia difusión de la *juventud paradigmática*, es decir, una juventud flexible, dinámica, cambiante, en consonancia con las lógicas masivas de consumo. Se entiende entonces la relación de la publicidad con los discursos hegemónicos considerados una forma de alienación que busca “*conquistar las mentes, porque las mentes son las llaves de los bienes terrenales. Conquistar una mente es la llave de la dominación, de la entrega, etcétera, y esa es una batalla se está librando continuamente*” (Brito, 2003).

Frente a esa visión de la hegemonía que mantiene una relación de poder unidireccional, Martín Barbero invita a repensarla desde el interaccionismo simbólico, por ello considera que “*la hegemonía nos permite pensar la dominación como un proceso entre sujetos, donde*

el dominador intenta no aplastar, sino seducir al dominado, y el dominado entra en el juego, porque parte de los intereses del dominado han sido dichos por el discurso del dominador". (Barbero, 1996, p. 52) La hegemonía entonces, tiene que ser rehecha continuamente, tanto por el lado del dominador, como del dominado. Esos procesos de resignificación y reapropiación juvenil, lo alcanzan los y las *hoppers* cuando logran su autoreconocimiento y declaran "yo seré *hopper* hasta la muerte", "esto no es juego", "antes del hip hop era nadie"... Se trata de autoreconocimiento en el que vinculan la vida a un proyecto colectivo, una identidad grupal, un proceso creativo musical, visible a través de sus estéticas plasmadas en músicas, líricas, *graffitis* y *break dance*.

Al recorrer el siglo XX en función de las representaciones de juventud, se reitera cómo *la condición de juvenil es representada*, y las diversas derivas de su representación están en función de los imaginarios sociales dominantes que definen a los grupos portadores de la condición juvenil y frente a ellos, aparecen los otros discursos, que tratan de desestabilizar la imagen estereotipada de la juventud. Por ello, es conveniente revisar las condiciones sociales y culturales que permiten la emergencia de lo juvenil siempre relativa al tiempo y al espacio, pues los jóvenes son sujetos sociales relacionales, y su existencia será híbrida y cambiante, y dependerá de variables interdependientes como: edad, clase social, género, generación, estética, cuerpo, poder...

Para cerrar este aparte, podemos retomar la reflexión del investigador José Antonio Pérez Islas (1998), al pensar los enfoques contemporáneos de los estudios sobre juventud:

La cultura juvenil ya no necesariamente se ubica en un solo sector de los jóvenes (como fue el caso de los estudiantes de los setenta o las banda juveniles de los ochenta) pareciera que hay una preocupación por saber qué está pasando en las mayorías silenciosas que pueblan nuestras ciudades; la conciencia de que no hay una juventud, sino juventudes, espacialmente ubi-

cadasy temporalmente construidas, es un gran logro las teorías generales de la cultura juvenil.

Otro avance en los estudios de juventud tiene que ver con los intentos de superar la concepción de los jóvenes como receptores pasivos de los procesos de inculcación y formación que las diversas instituciones realizan sobre las nuevas generaciones. Las adaptaciones que a la cultura mass mediática realizan los jóvenes, las prácticas alternativas juveniles, las producciones de significado propias que generar, implica una visión diferente de los significantes que implica ser joven, no como sujeto sujetados sin más, sino como un actor decisivo en la construcción de su propia identidad.

En ese panorama que diferencia a jóvenes receptores pasivos y jóvenes productores de cultura, nuestra investigación en Mediaciones musicales juveniles reconoce y valora la existencia de jóvenes que configuran su identidad, a través de las adscripciones a los mundos musicales, considerados *proyectos vitales de vida*; pues se trata de espacios y tiempo donde los jóvenes, a través de la música, configuran las diversas y complejas formas de agregación y organización juvenil, que desde el sentido popular juvenil resignifica y recrea la noción de tribus urbanas, contracultura y subculturas juveniles, categorías conceptuales que por varias décadas han hecho presencia en la ciudad y al permear las lecturas sobre los jóvenes han impedido comprender y abordar las culturas juveniles como espacios propios que gozan de una producción y creación cultural alternativa al confrontar las intervenciones público –privadas dirigidas a la juventud.

Tal vez sería interesante parafrasear a Elías Canetti (1994) en su reflexión sobre la escritura, y en nuestro caso estaría referido a la investigación. El investigador debe ser un guardián de las metamorfosis, debe velar por las transformaciones. Estamos convencidos de que aquello que Canetti atribuye a los escritores debería ser igualmente aplicable a los investigadores. De este modo, investigar también sería ineludiblemente, velar por las transformaciones. Porque las transformaciones están hechas de experiencias y las experiencias llevan la voz

de la subjetividad, y hay momentos, sobre todo los momentos estéticos, donde la experiencia alcanza a ser colectiva, gran momento de superación del solipsismo sumido en la angustia y el dolor individual.



Medina, Lupa y Lukas en la terraza de encuentros. Barrio Kennedy, Medellín.

2. NARRATIVAS MUSICALES JUVENILES

Identificar y valorar las narrativas musicales juveniles cobra importancia a la hora de estudiar las *culturas juveniles urbanas* que se declaran *alternativas*, pues ellas ofrecen una producción cultural propia, diferente y creativa, en tanto se alejan de la cultura dominante y de los procesos de homogeneización del mundo adulto, es decir, institucionalizado. Es necesario reiterar que mientras el mundo adulto tiende a la homogeneización de la cultura, las *culturas juveniles urbanas* sienten la posibilidad de diferenciarse y, sobre todo, de instaurar alternativas de pertenencia y de identificación que trasciendan la cultura oficial.

Las *culturas juveniles urbanas* se van configurando como espacios de identidad y socialización de jóvenes para jóvenes y se fortalecen con el debilitamiento de los mecanismos de integración tradicional (escuela, familia, trabajo, religión) y el descrédito de las instituciones políticas. En este contexto adquieren relevancia los estudios culturales urbanos, donde los jóvenes aparecen como sujetos y grupos productores de cultura por sus maneras de entender y asumir el mundo. Las *culturas juveniles urbanas* operan como espacio de pertenencia y adscripción identitaria.

La anarquía, los graffitis urbanos, los ritmos tribales, los consumos culturales, la búsqueda de alternativas y los nomadismos urbanos, deben ser leídos como formas de producción cultural no institucionalizada [...] conformados por una multiplicidad de colectivos que están dinamizando día a día la sociedad y requieren ser estudiados "desde abajo", aunque plantean formas de organización y propuestas de gestión que escapan a las formas tradicionales de concebir los procesos de identidad y socialización entre jóvenes (Reguillo, 2000).

Para identificar, valorar y reconocer las formas *de producción cultural juveniles no institucionalizadas* recurrimos a las narrativas juveniles, en relación con los relatos y las autobiografías de los jóvenes, que aparecen tanto en las entrevistas a profundidad, como en las líricas plasmadas en la producción musical de los C.D. y videoclips. Por ello, entre el relato individual (entrevista) y producción creativa colectiva (música), se reconoce una búsqueda de identidad que sitúa a los jóvenes en sus contextos (urbanos, barriales, familiares), en sus relaciones afectivas (amigos, panas, clanes) y por ende, restablecen y recrean las culturas juveniles. Esa relación directa entre relato y cultura, se fundamenta en dos sentidos, veamos:

La cultura se presenta a sí misma a través de relatos narrativamente contróvertidos debido a dos razones principales. Primero, las acciones y las relaciones humanas se forman según una doble hermenéutica: identificamos lo que hacemos por medio de un relato de lo que hacemos. Las palabras y los hechos son equíprimos, en el sentido de que casi toda acción humana

socialmente significativa más allá de rascarse la nariz, se identifica como una cierta clase de hacer a través de los relatos que tanto los propios agentes como los demás dan de ese hacer. La segunda razón por la que la cultura se presenta a sí misma a través de relatos controvertidos es que no sólo las acciones e interacciones humanas están constituidas por relatos, que en conjunto forman una "red de relatos", sino que también están constituidas por la postura valorativa de los actores hacia lo que hacen (Benhabib, 2006, p. 31).

Por ello, recurrimos en nuestro trabajo de campo a las técnicas de investigación interactivas que le dan prelación a los relatos (individuales y colectivos) que nos permiten identificar, por una lado *qué hacen* los jóvenes en los mundos musicales, y por otro, *qué valor* le asignan a su participación en la agrupación musical, en la apropiación de medios de comunicación relacionados con la creación y producción musical. Allí cobran importancia las narrativas, pues a partir de ellas es posible estudiar las identidades sociales, en especial, las identidades juveniles configuradas alrededor de la músicas urbanas, en nuestro caso el hip hop.

Se le da prelación a las narrativas musicales, por dos motivos, dilucidados por Pablo Vila (1996) en su investigación "Identidades narrativas y música":

- **La narrativa** es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos. En otras palabras, si por un lado parece no haber comprensión del tiempo humano fuera de su inserción en un marco narrativo, por otro lado, la narrativa sería la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en la relación a las acciones de los agentes sociales.

- **La música** es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional.

En particular, la investigación *Mediaciones musicales juveniles* explora las narrativas musicales juveniles del *hip hop*, reconociendo el vínculo de los jóvenes a sus cuatro elementos constitutivos: *dee jay*, *graffiti*, *break dance* y música en su versión *rap* o *mc*³ cada uno de estos elementos y expresiones estéticas son recreadas desde el sonido, la letra, la pintura y la danza. Desde el *hip hop* los jóvenes asumen elecciones particulares y diferenciales que les permiten situarse en un contexto; esta música le ofrece al joven la posibilidad de construir maneras de *ser* y *actuar* en el mundo, además logra satisfacción psíquica y emocional, al ligar su deseo de “salir adelante” con el visibilizarse desde “la expresión de su verdad”. Como sostiene el colombiano Omar Rincón (2006, p. 17) la comunicación es un valor de época, en esta época de multiplicación de narrativas, la música se apropia de las memorias colectivas y es utilizada para contar las nuevas historias de nuestras sociedades.

Para el joven el *hip hop* alcanza a ser un proyecto de vida, posible en el proceso de construcción y afirmación de su identidad; se entiende entonces que el *hip hop* es más que una moda, denominación peyorativa que ronda en los *mass media* y en los imaginarios sociales (tanto juveniles como adultos). Como bien lo enuncia Pablo Vila: “*la música tiene una poderosa capacidad de interpelación, ya que trabaja con experiencias emocionales intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales (...) La música permite la ubicación cultural del individuo en lo social, así la música puede representar, simbolizar, y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva*” (Vila, 2002, p. 21).

³ Se entiende por rap la música que se desprende de la cultura hip hop, comprende el estilo de canto y la base rítmica a cuatro tiempos o pista musical acompañada con sampleos o armonías, que le permite al cantante o MC, reconocido popularmente como “raper o rapera” expresar sus sentimientos y visiones del mundo a través de líricas de su propia autoría.

Entendemos, que el *hip hop* no es sólo una estética sino, además, una filosofía de vida, en la que los jóvenes que se adscriben a este fenómeno músico-cultural, adquieren compromisos con los sistemas de valores e ideologías que comparten entre sí. La música es la fuerza creativa y generadora de las culturas juveniles, pues entre escuchar y hacer música, está en juego la capacidad creadora de cada joven y, a la vez, la vinculación y reconocimiento grupal. Es necesario resaltar que para él o ella hacer música no sólo es una manera de expresar ideas, es una manera de vivir. Así, ellos y ellas se vinculan al *hip hop*, más allá del gusto y la inclinación casual. Convirtiéndose para ellos y ellas en la fuerza estética a través de la cual descubren la alteridad cifrada en un Nosotros / Otros.

En este juego de narrativas musicales juveniles reconocemos que las subjetividades traen aparejada la idea de un intercambio entre *ego* y *alter ego*; en dicha relación intersubjetiva, las conciencias no sólo se comunican, sino que construyen y acceden al sentimiento de identidad. No podemos olvidar, que la identidad se entiende como proceso relacional. Se confirma la identidad como un juego de permanente diferenciación, así lo entiende al antropólogo Manuel Delgado (2002):

Los grupos –como los propios individuos que los conforman- intentan evidenciar un conjunto de rasgos que les permitan considerarse distintos, es decir: su identidad. Estas proclamaciones recurrentes sobre la identidad contrastan con la fragilidad frecuente de todo lo que la soporta y la hace posible. Un grupo humano no se diferencia de los demás porque tenga unos rasgos culturales particulares, sino que adopta unos rasgos culturales singulares porque previamente ha optado por diferenciarse.

En las culturas juveniles se reconocerá entonces el papel central que cumple la música, entendida como una fuerza identitaria juvenil, que, además, potencia la posibilidad de creación y producción cultural, de los jóvenes para los jóvenes. Se trata de una elección que supera

el gusto y la afinidad por un género o estilo musical, para convertirse en la fuerza que marca la existencia y la identidad colectiva, haciendo posible el encuentro cara a cara entre los y las jóvenes, y este encuentro a su vez, cumple con las condiciones de reciprocidad (al compartir el gusto por la misma música) y la de co-presencia (confluir en los mismos territorios); éstas son las condiciones indispensables para la construcción de una identidad colectiva.⁴

El *hip hop* confronta el mundo establecido a través de los discursos hegemónicos propios de las instituciones tradicionales, los *massmedias* y las industrias culturales; frente a esos discursos aparecen las narrativas musicales juveniles que promueven relatos alternativos. Allí vemos expresiones juveniles vinculadas a los postulados de No-violencia, de Resistencia Civil, de Objeción de Conciencia, autogestión. El *hopper* hace de su discurso una propuesta poética, con su vivencia como inspiración, allí “*emerge un sujeto portador de un discurso capaz de proveer de sentido las tensiones que atraviesa su subjetividad, su vida cotidiana y su lugar en el universo social*” (Perea, 1999, p. 98).

3. ESPACIOS RITUALIZADOS DEL HIP HOPER

Lugar es un espacio cargado de sentido, se constituye a partir de ser habitado, vivido. Guarda las memorias, los afectos y las liturgias. Se trata de un espacio que ha sido habitado y contiene un grado pleno de significación. Habitar significa demorarse en un lugar y cuidarlo.

Mario Margullis

El espacio ocupado por la cultura *hip hop* en la trama urbana de Medellín y en los espacios institucionalizados (escuela y familia) acen-

⁴ La relación cultura juvenil – estética – ética tiene un amplio desarrollo en el libro de MARIN, M. & MUÑOZ, G. (2002). *Secretos de mutantes. Música y creación en las Culturas Juveniles*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, DIUC - Universidad Central.



Un homenaje de PEPE E.G.L. a los B Boys. Centro de Medellín, 2005. Fotografía: María José Casasbuenas.

túan la oposición simbólica de un *adentro* y un *afuera*. El adentro está sujeto a las normas institucionalizadas, mientras el afuera deja un espacio vacío que es resignificado por los jóvenes en sus acciones colectivas. Esa apropiación y resignificación de espacios trastocan o invierten los usos definidos desde poderes institucionales (escuela, familia, Estado). Veremos cómo la terraza, la calle, el patio comienzan a llevar la marca del *hip hop*; se trata de lugares donde los jóvenes reconfiguran sus relaciones de resistencia, conflicto y negociación con las normas institucionalizadas.

Los espacios para esas renovadas narraciones juveniles, no serán los espacios institucionales del adulto (familia, escuela, trabajo). Los *hoppers* buscan y recrean sus propios espacios, que evidencia una marcada separación entre el mundo adulto y el mundo joven; son espacios urbanos resignificados por los jóvenes que abarcan los *mass medias* y las nuevas tecnologías de información (sitios web); en ese

acción de resignificación de espacios propios aparecen los estudios de grabación y edición, gracias a la flexibilización de la tecnología que es apropiada para construir sus propios discursos sonoros y visuales.

Bajo la acción de los *hoppers* el espacio urbano comienza a contener lugares que se convierten en referentes juveniles, algunas calles, esquinas, canchas serán lugares de encuentro cotidiano; los corredores y los patios de los colegios también se convierten en espacios que toman sentido para el *hoper*; y en los hogares las terrazas serán espacio privilegiado para el *break* y el *rapeo*. Veamos un testimonio:

En el barrio Kennedy ensayábamos en terrazas o en la calle; uno compraba cartón, que suplantaba el conquer, así uno arma con dos cajas de nevera de tipo wirpool, y para donde usted vaya a ensayar se lleva su cartón, y el cartón lo pegábamos sobre la plancha o la calle y nos permitía bailar donde fuera; ese cartón lo rayábamos con graffiti; nunca pudimos comprar el verdadero conquer, eso es como un piso sintético que se enrolla, y tú te lo llevas; ahorita todos los grupos que se respeten lo tienen, hace parte de los instrumentos del breaky.⁵

Los espacios *hoper* ´s van configurando una *geografía grupal*: se trata de lugares dispuestos para el encuentro; toman forma gracias a la acción colectiva, y puede transformarse a través del *break*, el *graffiti* o el *rap*; expresiones que dan sentido al lugar tomado por el *hoper* ´s en su interacción cotidiana. El espacio ganado por el *hoper* ´s será un espacio dispuesto para el ensayo, la exhibición, la visibilización y también la confrontación grupal e individual.

Los *hoper* ´s para apropiarse de un espacio vacío inician una importante labor de conversión: el espacio vacío comienza a contener la

⁵ Entrevista a David Medina. Rapero del grupo *Sociedad FB7*. Realizada por Ángela Garcés Montoya, diciembre 26 de 2003.

marca *hip hop* y será habitado, frecuentado y cuidado cotidianamente por el grupo. Por eso los espacios pueden alcanzar la configuración de territorios, al convertirse en espacios que guardan los afectos y los rituales del grupo. Se entiende cómo los espacios *hoppers* pueden alcanzar la noción de *lugar* al ser “*espacios cargados de sentido, se constituyen a partir de ser habitados, vividos. Guardan las memorias, los afectos y las liturgias. Se trata de espacios que han sido habitados y contienen un grado pleno de significación*” (Margulis, 1998, 20).

Para el *hopper* el territorio es la música, por tanto, es un lugar poblado por ritmo y movimiento *hip hop*. Ese territorio configura una identidad compartida tejida por interacciones físicas, afectivas y simbólicas entre quienes lo frecuentan cotidianamente. En ese sentido el concepto de pertenencia es central para la comprensión del territorio, allí reposan el arraigo y el morar. La calle, la esquina, el parque, el patio, la terraza se convierte en un territorio donde el joven encuentra un refugio que le permite estar al margen del mundo institucionalizado.

El espacio vacío convertido en territorio juvenil cumple varias funciones (Molina, 1999) y en la cultura *hip hop* puede entenderse bajo los siguientes sentidos:

- **Pertenencia:** la ciudad esta poblada de lugares a los que el joven *hopper* pertenece; son puntos de referencia para el grupo, lugares de encuentro cotidiano y poblados de sentimientos de posesión y de seguridad.

- **Representación:** lugares en los que el *hopper* se representa a sí mismo y a los demás; se presenta como miembro de un grupo, es similar a sus pares y por tanto se diferencia de otros. Tras la representación aparece la exhibición, momento espectacular de la identidad.

- **Actuación:** el lugar contiene elementos lúdicos y existenciales del grupo. El cuerpo y el movimiento se apropian del espacio y lo

convierten en el lugar de la actuación también guarda el de representación. Veremos el sentido de los retos o competencia creativa propia del *hip hop*.

Los procesos de pertenencia, representación, actuación realizados por los *hoppers*, nos recuerdan que:

La ciudad está segmentada por adscripciones étnicas, cada una de las cuales puede reclamar su derecho a utilizar el espacio público para exhibir sus marcajes y vivir aquello que Víctor Turner llamaba la experiencia de la *comunitas*. (...) Se trata de dramatización de la singularidad cultural que le sirve a las minorías, al mismo tiempo, para brindar un espectáculo al resto de la ciudadanía y marcar simbólicamente la zona urbana sobre la que inscriben su itinerario. (Delgado, 2002)

En la calle el y la joven *hopper* eligen los múltiples sentidos simbólicos que le permiten vivir la *experiencias de la comunitas*, los sentidos simbólicos están relacionados con la vagancia, el peligro, las vivencias dolorosas, todos ellos fuentes de inspiración La calle ese genérico lugar del afuera, espacio que se encuentra fuera del hogar, de la escuela, del trabajo, guarda el sentido identitario juvenil; si bien, en el orden urbano la calle es el espacio privilegiado para el tránsito y el vagabundeo, será apropiado y resignificado por los jóvenes *hoppers*, pues la calle se constituye en el referente simbólico que nutre la condición del joven y de la identidad *hopper*.

La calle es el entorno social del cual el *hoper* se apropia para vivir como representante de la cultura hip hop; inmerso en ella crea sus relaciones sociales y con ella elabora percepciones del contexto social, tomando conciencia de lo observado e integrándolo a sí mismo. (Montoya, 2002)

Descubrir la calle es un momento significativo en la vida del *Koper*; la calle significa el contacto con “la realidad”; también pone en evi-

dencia la separación entre el mundo institucional y el otro mundo; ese espacio lo conquista el o la joven, al hacerlo propio, y allí construye su mundo. El contacto y la vivencia con la calle transforman al joven, por eso podemos relacionar la calle con un espacio que cumple la labor de ritual iniciático. Veamos una descripción:

Por ahí a los trece años me descubrí como joven, a esa edad perdí el año y salí a la calle y conocí el hip hop a pesar que yo creía en las instituciones descubrí que el colegio no le permite a uno ver lo que pasa afuera.

Con la familia fue muy duro porque mi padre era un clásico antioqueño que le molestaba como yo vestía, que no era muy femenina sino más bien llena de accesorios y no le gustaba que yo saliera tal vez por miedo a lo que me pudiera pasar y lo que pudiera hacer, después vio que no me convertí en una degradante pero fue una pelea constante tanto que me tuve que ir de mi casa. Yo desde los 16 años no vivo en mi casa porque fue imposible hacer lo que yo quería. Mi vida está dedicada totalmente a producir música y letras que ayuden a las transformaciones sociales.⁶

Estar en la calle tiene un sentido de desvelamiento. La calle revela una realidad desconocida en el hogar, en la escuela, en el trabajo: “*en la calle se aprenden cosas que en el colegio no enseñan, de verdad, cosas que no se aprenderían hablando con personas estudiadas (...) es donde uno se da cuenta lo que está pasando, esta realidad, sí, la realidad (...) la calle hay que saberla ver*”, (Perea, 1999, p. 91) pues allí se descubren los relatos que serán denuncia para el *rapero*, elemento central de la cultura *hip hop*.

La calle tiene una dimensión sagrada, allí se cumplen los rituales de iniciación del joven: en la calle el joven *hopper* se encuentra con sus pares, también se enfrenta a sus *álter* y en ese proceso de diferen-

⁶ Javier Arbeláez, Hopper entrevistado en Golpe Directo No. 0, julio de 1995. Citado por Marta Marín y Germán Muñoz. Op Cit. Pg. 139 – 140.

ciación y asimilación la identidad *hopper* se construye por interacción permanente. Se trata de relaciones de fuerza que obligan a tomar posición, es de vida o muerte porque un rapero no puede ser *casposo*.

La cultura del rap es digna de imitar, siempre y cuando este rapper esté comprometido con las palabras que publica (...) Un Hopper es el prototipo más moderno del héroe del barrio y se ha convertido en la meta que las generaciones que le preceden quisieran alcanzar. Todo aquello que en la vida de un hopper no concuerde con lo que rapea le hace daño a la cultura rap, a su credibilidad y a sus posibilidades de convertirse en una alternativa de estilo de vida, es espacio, canal, instrumento o como lo quieran llamar, para todos los jóvenes⁷.

El *rap* como sigla contiene varios significados: Real Poesía Americana, Revolución Artística Popular, Revolución – Anarquía – Protesta, Palabra Hablada. Estos contenidos sólo pueden hallarse en la calle, por eso la calle es el lugar de la reflexión que obliga a la transformación de sí; en la calle el *hoper* encuentra respuesta a las cosas que pasan: enfrentamientos armados, negocios ilícitos, robos, atracos; también se ven los juegos de niños que rápidamente se hacen grandes. En la calle está la esencia del *hip hop*.

El rap está en la calle. El rap surge del sufrimiento, del llanto, surge del dolor. Nace de la calle y ahí, en todos sus rincones, está el sufrir... El rap está en la calle porque uno en la casa siempre está privado de las cosas, no sale del televisor, de la radio, de la cantaleta de los padres. En cambio uno sale y mira lo que en realidad está pasando. (Perea, 1999, p. 92)

4. A MANERA DE CIERRE

Al realizar un recorrido por las dimensiones estéticas de la cultura *hip hop* y gracias a su reconocimiento y valoración podemos afirmar

⁷ Estos postulados o propuestas han sido promovidos por diversas organizaciones juveniles de carácter comunitario, entre ellas, la Red Juvenil a través de colectivos, grupos de interés y proyectos musicales como Antimili Sonoro.



Santiago improvisando en el estudio de FB7. Barrio Kennedy. Febrero 2005. Fotografía: María José Casasbuenas.

que el *hip hop* es sensible a la subjetividad, pues los y las jóvenes encuentran en el canto, en el baile y en *graffiti* un medio para expresar la singularidad de su experiencia. Experiencia que debe ser narrada, bailada, pintada; experiencia que necesita del lenguaje estético para existir. En tanto se concibe que “*una experiencia ha de poder ser comunicable, si no, está muerta. Y toda experiencia se dirige a otro, a un interlocutor*”. (Benjamín, 1998)

Además, durante el proceso de la investigación se logra resaltar la importancia de la estética como elemento articulador del la propuesta *hip hop* presente en la ciudad de Medellín; una estética que involucra el cuerpo, el canto, la pintura y la música, al convertirse en los elementos artísticos y culturales vigentes en el *hip hop*. En relación con la escena *hip hop* en Medellín, se comprueba que su propuesta cultural se encuentra en una fase que podríamos enunciar como de crecimiento y fortalecimiento. Mucha son las señales que nos permiten hacer esta afirmación:

- *Permanencia y renovación de grupos e iniciativas:* en cada una de las zonas de la ciudad Medellín a partir de 1998 hasta la fecha, permanecen y se renuevan grupos de *break dance*, *rap* y *graffiti*; a su vez hacen aparición en la escena nuevos *de jotas*. Sólo a través de las convocatorias públicas para conciertos masivos, es posible conocer un dato numérico de los grupos, en el 2005 se reportan 200 grupos en la inscripción preliminar de eliminatoria para el concierto Antimilitarismo Sonoro.



Colectivo Antimilitarismo Sonoro. Red Juvenil.
Medellín

- *Estudios de grabación:* Los grupos de hip hop logran contar con estudios de grabación caseros, donde producen su música, se trata de un espacio donde convergen múltiples grupos por zonas, a través de una Red de confianza donde se consolida el estilo y la propuesta ideológica. Los discos son grabados, prensados y distribuidos de forma autogestionada, no les interesa la intervención de grandes disqueras o *managers* que pongan en duda su estilo y su propuesta. El reporte de discos de hip hop grabados de forma autogestionada entre 1997 – 2005 es de 111 discos, con un promedio de 15 a 20 discos por año.

- *Creación de propuestas comunicativas:* aunque son pocas, se mantienen y logran sostenibilidad y protagonismo. Se destacan, por ejemplo, “Subterráneos”, una de las pocas portales especializados en Colombia y Sur América, portal que le permite a los grupos y procesos



Disco "En medio de la guerra".
Grupo: Sociedad FB7. 2004

relacionados con el *hip hop* proyectarse y constituir redes. En los medios impresos tiene vigencia la Revista Doxa, publicación autogestionada que cuenta con 6 ediciones. A su vez la comunicación virtual viene cobrando fuerza a través de las páginas web y los blog.



Mc K-no promocionando "En honor a mi Lenguaje" en Musinet. Grabado en el centro de producción de la Universidad de Medellín. Junio 2005. Fotografía: María José Casasbuenas.

- Algunos programas especializados para televisión vienen haciendo presencia en la ciudad: Black Music, cierta especie de magacín que no logra aún proyectar el *hip hop* local, precisamente esta ha sido la principal dificultad o carencia de los medios de comunicación que han tratado de acoger el *hip hop*, prefieren seguir sonando la música extranjera, desaprovechando las propuestas locales, con la consecuencia de mantener marginado el *hip hop* local y lejano a otros públicos.

REFERENCIAS

- Barbero, J. (Coordinador). (2002). Colombia: ausencia de relato y desubicación de lo nacional. En *Cuadernos de Nación*. Tomo: Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Barbero, J. (1996). *Pre-textos. Conversaciones sobre la comunicación y sus contextos*. Cali, Colombia: Editorial Universidad del Valle.
- Benhabib, S. (2006). *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katzeditores.
- Benjamin, W. (1989). Experiencia y pobreza. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Brito, L (2003) Venezuela: La guerra cultural en caliente. www.lajiribila.cu/2003/n100
- Canetti, E. (1994) La profesión del escritor. En *La conciencia de las palabras*. México: F.C.E.
- Delgado, M. (2002) Dinámicas identitarias y espacio público. En *Disoluciones Urbanas*. Universidad Nacional de Colombia, Colección Estética Expandida. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Garcés, A. (2006). Juventud-signo. Entre los discursos publicitarios y los discursos de resistencia juvenil. En *Unirevista*. Vol. 1 No. 3. Universidad Unisinos – Brasil, (Julio). Pp. 1-14.
- Garcés, A. (2005) *Nos-otros los jóvenes. Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*. Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Margulis, M. & Urresti, M. (1998) La construcción social de la condición de juventud

- En Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades. Bogotá: Fundación Universidad Central y Siglo del Hombre Editores.
- Marín, M. & Muñoz, G. (2002) *Secretos de mutantes. Música y creación en las Culturas Juveniles*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, DIUC – Universidad Central.
- Molina, J. (1999). *Juventud y Tribus Urbanas*. Universidad Arcis – Viña del Mar – Chile. www.cintefor.org.uy
- Tamayo, P. (2002). *Construcción psicosocial de la identidad juvenil entre los hip hopers*. Tesis de Psicología social. Universidad San Buenaventura. Medellín.
- Navarro, R. (1996). Cultura juvenil y medios. En J. A. Pérez (Coord.), *Estado del Arte en investigación en juventud en México. Una evaluación del conocimiento* (pp. 11 – 649). México: Instituto Mexicano de Juventud.
- Perea, C. (1999, mayo – agosto). Predicando mi mensaje. Testimonio rapero. *Análisis Político*, 37, 91 – 109.
- Pérez, J. (1998). Memoria y olvidos. Una revisión sobre el vínculo de los cultural y lo juvenil. En Departamento de investigaciones de la Universidad Central, *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (pp. 46 – 56). Bogotá: Siglo del hombre Editores..
- Reguillo, R. (2003, mayo – agosto). Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión. *Revista Brasileira de Educação*, 23.
- Reguillo, R. (2001, septiembre - diciembre). La gestión del futuro. Contextos y políticas de representación. *Jóvenes*. 15.
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de Culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.
- Reguillo, R. (1998, julio - diciembre). Culturas juveniles. Producir la identidad: un mapa de interacciones. *Estudios sobre Juventud*, 5
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Roszak, T. (1970). *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Cairós.
- Valenzuela, J. (2004). Culturas identitarias juveniles. En *Tiempo de híbridos. Entre siglos jóvenes México – Cataluña*. Institutito Mexicano de Juventud.

Valenzuela, J. (1997). *A la brava ESE. Identidades juveniles en México: Cholos, Punk y chavos banda*. Tijuana, México: Colegio de La Frontera.

Vila, P. (2002). Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos. *Cuadernos de Nación*. Tomo: Músicas en transición. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Transcultural de Música*, 2. Consultado en www.sibetrans.com.

ENTREVISTAS

Medina OX OC. Mc del grupo Sociedad FB7. Realiza por Ángela Garcés Montoya, diciembre 26 de 2003.

Natrix, Mc del grupo Alianza Galatik. Realizada por Ángela Garcés Montoya. Medellín – Corregimiento de Santa Helena, mayo 7 de 2003.

El Paisa. MC del grupo Alianza Galatik. Realizada por Ángela Garcés. Santa Helena, mayo 7 de 2003.