

**“EL RAP ES MI VIDA Y MI VIDA ES EL RAP...”
CONSTRUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES JUVENILES
A TRAVÉS DE PRÁCTICAS MUSICALES EN
SANTIAGO DE CALI**



Tomada por José Arias

“El rap es mi vida y mi vida es el rap”
Construcción de subjetividades juveniles a través de
prácticas musicales en Santiago de Cali

Trabajo de Investigación presentado
en cumplimiento parcial de los requerimientos
para el grado de Maestría en Psicología, en el Instituto de Psicología
Universidad del Valle
Santiago de Cali

Elaborado por:
Ana Lucía Sánchez, Psc., Esp.
Línea de formación: Psicología Social

Dirección: Nelson Molina Valencia, Ph.D.

Febrero, 2018

A Julio y Sofía, los amores de mi vida

AGRADECIMIENTOS

Emprender una investigación sobre los jóvenes y la música significó no solo terminar un ejercicio académico, sino que se convirtió en una experiencia para elaborar nuevas miradas de una práctica social que en muchas ocasiones se rechaza o se sobrevalora, pero nunca se conoce, reflexiona o discute sobre cómo uno y otro mutuamente se van constituyendo en una realidad singular y colectiva a la vez.

Agradezco a “Abalen” quien facilitó el contacto con algunos jóvenes y permitió mi entrada a la escena del rap. Y en especial, a todos los jóvenes, hombres y mujeres que quisieron bondadosamente contarme y hablarme de sí mismos, de sus sueños, temores y visiones del rap.

Quiero agradecer a mi director académico Nelson Molina, quien siempre impulsó, orientó y contribuyó este ejercicio investigativo, ofreciendo y consolidando una claridad conceptual y metodológica a este proceso. Asimismo, hago extensivo mi agradecimiento a mis compañeros de clase -de maestría y de doctorado-, quienes promovieron otras comprensiones y reflexiones en los temas y autores abordados; muy especialmente a mi amigo Cristian Bedoya, quien apoyó y orientó en diferentes momentos de los cursos y de este trabajo. Igualmente, a Jhon Quiceno quien ha posibilitado siempre una nueva mirada y reflexión sobre la psicología.

Un agradecimiento muy especial también a mis jurados James Cuenca y Jacqueline Garavito, quienes con sus preguntas, sugerencias y cuestionamientos posibilitaron ajustar el documento y organizar elementos claves para el desarrollo metodológico que se siguió en el trabajo.

Y finalmente, agradezco a mi familia que con su amor, comprensión, cariño y paciencia a lo largo de todo este proceso, siempre me impulsó y apoyó a continuar.

Gracias

RESUMEN

En la ciudad de Cali desde los años noventa se conformó un movimiento alrededor del hip-hop, especialmente en su componente de Rap. Esta práctica ha resultado interesante en el abordaje de temáticas sobre identidades sociales, participación política, construcción de ciudadanía y subjetividad juvenil. En este sentido, el presente trabajo de investigación se orientó en describir el papel de la práctica musical –rap- en la construcción de la subjetividad en jóvenes. La psicología social desde un enfoque construccionista, a partir del giro lingüístico propone la comprensión y conceptualización de la subjetividad como constructora de versiones de la realidad social. Por tanto, articula elementos biográficos –singularidad-, posibilidades de ser y formas de sentir y de actuar pertinentes al contexto. Para este trabajo se retomó el concepto de “escena musical”, con el propósito de identificar las redes que consolidan y articulan por la multiplicidad de subjetivadores -relaciones, conexiones y objetos humanos y no humanos- en la experiencia de los jóvenes. La investigación se realizó con un método cualitativo, desde el análisis del discurso; analizando las dimensiones constructivas y funcionales del discurso, así como los “repertorios interpretativos” que dan cuenta de las diferentes versiones de los eventos. En la investigación participaron 17 jóvenes (4 mujeres y 13 hombres) de la ciudad de Cali, quienes hacen parte de diferentes grupos y colectivos alrededor del rap. Los resultados señalan que es posible afirmar que el rap tiene un papel central en la construcción de las subjetividades juveniles al constituirse como una práctica con significado propio –significados-, establecer unas relaciones –escenarios de relación- y generar unas tensiones –supone una negociación de significados de acuerdo a los escenarios-. Concluyendo que la subjetividad juvenil anclada a la experiencia del rap se caracteriza y configura como un estilo de vida, un acto discursivo, una conciencia colectiva y una red de relaciones -escenas musicales-.

Palabras Clave: Subjetividad; Joven; Música; Escenas musicales; Repertorios interpretativos.

TABLA DE CONTENIDO

LISTADO DE TABLAS Y FIGURAS	8
INTRODUCCIÓN	9
1. CONSIDERACIONES GENERALES DEL ESTUDIO	11
1.1 Revisión de literatura	11
1.2 Justificación.....	15
1.3 Planteamiento del problema.....	18
1.4 Pregunta de investigación.....	20
1.5 Sub-preguntas de investigación	21
1.6 Objetivos	21
1.6.1 Objetivo general	21
1.6.2 Objetivos específicos	21
2. FUNDAMENTACIÓN CONCEPTUAL DE LA INVESTIGACIÓN	22
2.1 La juventud, una categoría social.....	22
2.1.1 Culturas juveniles, formas de comprensión de lo juvenil.....	24
2.2 La música, repertorio creativo y estético	27
2.2.1 Enfoques en los estudios musicales.....	27
2.2.2 Cultura y música popular	29
2.2.3 Narrativas y discursos musicales	33
2.3 Aproximación al concepto de subjetividad.....	34
2.3.1 Recorrido teórico, histórico y contextual	35
2.3.2 Algunas definiciones y comprensiones	37
2.4 Ensamblando lo social: Jóvenes, Música y Subjetividad.....	41
3. EL MÉTODO. UNA APUESTA PSICOSOCIAL Y DISCURSIVA	43
3.1 Método	43
3.2 Participantes	44
3.3 Procedimiento	45
3.5 Análisis de la información.....	51

4. RESULTADOS. DEFINIENDO LA RED	54
4.1 Imágenes del Yo	55
4.1.1 <i>Descripción del Yo.....</i>	55
4.1.2 <i>Los Otros</i>	69
4.2 Escena musical: mundo materializado.....	75
4.2.1 <i>Lugares</i>	75
4.2.2 <i>Audiencias</i>	82
4.2.3 <i>Objetos</i>	85
4.3 Relaciones y prácticas sociales	92
4.3.1 <i>Sentidos de pertenencia.</i>	92
4.3.2 <i>Movimiento y movilización del hip hop.....</i>	96
4.4 Análisis de Co-ocurrencias	99
4.4.1 <i>Descripción del Yo y los Otros</i>	100
4.4.2 <i>Descripción del Yo en la Escena musical.....</i>	101
5. DISCUSIÓN. ENSAMBLANDO LA SUBJETIVIDAD	107
5.1 Desde los objetivos.....	107
5.1.1 <i>Significados sobre sí mismos y los otros</i>	107
5.1.2 <i>La Escena del rap en Cali</i>	110
5.1.3 <i>Entre encuentros y des-encuentros para la construcción de un Nosotros</i>	117
5.2 Respondiendo la pregunta	120
5.3 Sobre el método y el futuro de la investigación en subjetividad y música ...	122
Referencias	124

LISTADO DE TABLAS Y FIGURAS

TABLAS

<i>Tabla 1. Autores y aproximaciones a los conceptos: identidad y el self</i>	38
<i>Tabla 2. Autores y aproximaciones al concepto de subjetividad</i>	38
<i>Tabla 3. Características de los participantes</i>	45
<i>Tabla 4. Descripción de momentos de observación</i>	46
<i>Tabla 5. Temas y preguntas orientadoras de la entrevista semi-estructurada</i>	49
<i>Tabla 6. Lista de canciones -líricas- seleccionadas</i>	50
<i>Tabla 7. Definición de Categorías y subcategorías</i>	52
<i>Tabla 8. Análisis de frecuencias por códigos</i>	54
<i>Tabla 9. Categoría Imágenes del Yo</i>	74
<i>Tabla 10. Categoría Escena musical: mundo materializado</i>	91
<i>Tabla 11. Categoría Escena musical: mundo materializado</i>	99
<i>Tabla 12. Análisis de co-ocurrencias de códigos</i>	99
<i>Tabla 13. Categoría Escena musical: mundo materializado</i>	106

FIGURAS

<i>Figura 1. Mapa de Cali. Recuperado de https://variedadesdecolombia.com/santiago-de-cali.html/mapa-santiago-cali</i>	48
<i>Figura 2. Fotografía de página de Facebook</i>	64
<i>Figura 3. Captura de pantalla de página de Facebook</i>	67
<i>Figura 4. Fotografía de página de Facebook</i>	77
<i>Figura 5. Mapa satelital de Cali- Parque de los estudiantes.</i>	79
<i>Figura 6. Captura de pantalla de canal de YouTube</i>	84
<i>Figura 7. Captura de pantalla de página de Facebook</i>	86
<i>Figura 8. Arias, J. (2017) [Fotografía]</i>	86
<i>Figura 9. Sánchez, A. (2017) [Fotografía]</i>	89
<i>Figura 10. Arias, J. (2017) [Fotografía]</i>	90

INTRODUCCIÓN

La psicología social desde un enfoque construccionista, a partir del giro lingüístico propone la comprensión y conceptualización de la subjetividad de modo alternativo a los paradigmas dominantes de la psicología -cognitismo o la clínica psicoanalítica- al plantear la construcción discursiva de la realidad social. En esta perspectiva el lenguaje es re-conceptualizado como constructor de versiones de la realidad social (Willig, 2001).

Esta visión de la subjetividad define las prácticas y producciones del mundo no como una realidad universal, sino que las inscribe en un lugar específico, es decir, en formas particulares de interacción que se configuran en la cotidianidad. Por tanto, devela relaciones sociales, pues nombrar y cargar de sentido es vincularse con el otro con el que comparto lugares, conversaciones, experiencias, pensamientos y sentimientos (Fernández-Christlieb, 1987). Asimismo, Molina (2017) afirma que es una “forma”, es decir, articula elementos biográficos –singularidad-, posibilidades de ser, formas de sentir y actuar pertinentes al contexto.

La subjetividad se ha investigado en diversos ámbitos, por ejemplo, en el contexto del trabajo (Esguerra, Molina & Morales, 2011; Orejuela & Ramírez, 2011), en el contexto de las migraciones (Azofeifa, Caamaño & WoChing, 2014), en la escuela (Álvarez-Uría, 2015; Duschatzky & Corea, 2009), en el marco del conflicto armado (Obando, Jiménez, & Díaz, 2010) y los *mass-media* (Sierra, Reyes & Córdoba, 2010), etc. Particularmente investigaciones sobre las culturas juveniles se proponen en contextos localizados que incorporan la manera en que los sujetos se narran, se identifican, se construyen como miembros de una comunidad, de una sociedad, de un país, de una cultura, etc., (Cuenca, 2008; Gutiérrez, 2010; Muñoz, 2007).

La vinculación de la subjetividad con prácticas musicales posibilita comprender los procesos de construcción en la que los individuos se resignifican tanto sujetos, como colectivos. Desde estas prácticas constituyen los límites de sus mundos sociales, y plantean la diferenciación de un escenario en el que convive el ellos y el nosotros. Además, permite reconocer que las subjetividades se configuran a partir del modo de significar su mundo, en el que se referencian las deficiencias de un gobierno, y otras críticas a la misma vida, que los excluye y los impulsa a narrar una voz marginada o inconforme.

En este sentido, las subjetividades juveniles y las posibilidades que ofrecen las prácticas musicales específicamente el rap, se constituyen en una puerta de entrada para comprender los procesos de subjetivación que se vivencian en este tipo de

experiencias. Aunque algunas políticas y programas sociales, tanto los emprendidos por el gobierno como por las organizaciones no gubernamentales, promueven el arte y la cultura como dispositivo para el cambio y la transformación, es necesario aportar evidencia empírica y profundizar en términos teóricos sobre lo que estas experiencias promueven en los jóvenes.

Desde esta óptica, la investigación se propone como un producto que evidencia y reconoce aquellos elementos materiales, sociales y simbólicos que emergen en las escenas musicales -música, rap, artistas, audiencia y lugares- de la práctica del rap en la ciudad de Cali. Reconociendo la música como una experiencia material, social y productora de significados -un papel mediador-, pero también un objeto que en sí mismo se modifica y por ende modifica la experiencia de los jóvenes.

Este informe final se organizó en cuatro apartados. En el primero se establecen las consideraciones generales del estudio: la revisión de la literatura, la justificación, el planteamiento del problema y los objetivos de investigación. En el apartado siguiente se formula el marco teórico general en el cual se inserta la comprensión sobre la subjetividad, la juventud y la música. En el tercer apartado, se establecen los lineamientos, momentos e instrumentos para la recolección de la información. Y finalmente, se describen los resultados obtenidos, la discusión teórica y las conclusiones generales del estudio.

1. CONSIDERACIONES GENERALES DEL ESTUDIO

1.1 Revisión de literatura

En la revisión en la literatura, enfoques construccionistas y socioculturales se propondrá indagar sobre los intercambios y relaciones en los contextos culturales específicos en los que participan los jóvenes (Duschatzky & Corea, 2009; Gutiérrez, 2010; Muñoz, 2007; Reguillo, 2007). Especialmente, el construccionismo hace énfasis en el papel del lenguaje en la configuración de la identidad y confronta posturas esencialistas y realistas, en las que se privilegian discursos de objetividad y verdad (Gergen, 2006). De acuerdo con este planteamiento, algunos estudios concuerdan en abordar la subjetividad desde discursos, contextos y prácticas concretas, en los que transcurre la vida de los sujetos. Afirman que no es posible acercarse a los procesos subjetivos de los individuos, sin analizar el “componente institucionalizante en la experiencia de vivirse a sí mismo” (Obando, Jiménez & Díaz, 2010, p. 221).

Preguntarse sobre la subjetividad de los jóvenes ha permitido revisar en paralelo conceptos como la identidad narrativa (Gutiérrez, 2010; Jiménez & Sánchez, 2016), la identidad personal (Revilla, 2001), las identidades sociales (Cuenca, 2008) la memoria colectiva (Suárez, 2010) y la corporalidad (Polti, 2010) entre otras. Igualmente, los contextos y escenarios revisados han sido múltiples, entre ellos se destaca la escuela (Duschatzky, & Corea, C., 2009; Palacios-Mena & Herrera-González, 2013), el conflicto armado (Obando, Jiménez & Díaz, 2010), la experiencia mediática (Ángel, 2010; Vélez, 2009), la participación política (Montes de Oca, 2013) y las culturas juveniles (Marín & Muñoz, 2002; Reguillo, 2007).

Otro tipo de estudios, han tenido un marcado interés en la comprensión de los procesos organizativos que proponen y desarrollan los jóvenes y su articulación con la construcción de subjetividades e identidades políticas. En este escenario se han abordado contextos como las prácticas musicales (Cuenca, 2016; Jiménez & Sánchez, 2016; Marín & Muñoz, 2002), el deporte y el bienestar subjetivo (Casamichana, Castellano, Blanco-Villaseñor & Usabiaga, 2012) y los procesos de organización, movilización y acción colectiva (Henao & Pinilla, 2009; Torres, 2009).

A partir de la revisión de investigaciones sobre subjetividad, se encontró que este tema ha sido abordado por diferentes disciplinas y enfoques teóricos de las ciencias sociales. Concretamente en la sociología desde estudios orientados por un paradigma constructivista se hace énfasis en la subjetividad como estructurante de las percepciones y experiencias que le permiten al individuo interactuar y confrontar el conocimiento propio (Vélez, 2009). En esta línea, la psicología cultural propone una

comprensión de la subjetividad anclada a la trama que emerge en el relato que de sí construyen los individuos (Bruner, 2003). En esta perspectiva, las experiencias son conectoras del individuo con el mundo.

Con esta exploración, se identificó que la conexión que se establece entre subjetividad y los múltiples contextos abordados en las investigaciones proponen la subjetividad como: a) una experiencia de relación consigo mismo y con los otros; por lo tanto, la subjetividad es una producción plural, diversa y relacional (Guattari, 1993, citado por, Muñoz, 2007); b) incluye múltiples experiencias y relaciones que los individuos, especialmente los jóvenes, proponen en sus contextos cotidianos; y c) reconoce que las instituciones sociales ejercen un papel determinante en el tipo de relaciones que se construyen. En este sentido, la subjetividad se ha concebido como el resultado de un ejercicio reflexivo, de conversaciones en las que se negocian nuevos significados, y en las cuales se configuran perspectivas del mundo, ya que los jóvenes asumen un papel activo en la producción de sentidos (Gergen, 2006; Gutiérrez, 2010; Vélez, 2009).

En paralelo a esta revisión sobre subjetividad, fue importante aproximarse a estudios centrados en el carácter social de la música. En primer lugar, se identificó que en este tema han convergido a lo largo del tiempo diferentes disciplinas, entre ellas la filosofía, la antropología, la psicología, la comunicación y la musicología. En segundo lugar, esta revisión identifica tres tendencias. En una se plantea su estudio desde posturas absolutistas que abordan exclusivamente una dimensión objetiva – estructura-; aunque en algunos casos se llega a explorar e identificar los usos que las personas hacen de ella, con el propósito de dar cuenta de estados afectivos y subjetivos.

Una segunda tendencia propone definirla en el marco de las relaciones sociales. La música es concebida como carente de significado, pues no posee la misma capacidad del lenguaje, primando estudios que se enfocan en músicas denominadas “puras” (instrumentales y clásicas) (Céspedes, 2010). En el segundo caso se plantea, desde la formulación de una sociología de la música, comprender su origen sociocultural y la vivencia de las personas, para argumentar que la música es una experiencia colectiva vinculada a las relaciones sociales (Garcés & Medina, 2008); por tanto, se “requiere nada menos que descifrar el contenido social del arte de la música” (Weber, citado por, Adorno, 2009, p. 423).

La tercera y última tendencia, sostiene que la música se articula permanentemente con la sociedad, al confluir en ella la biografía de aquellos que la escuchan y la producen (Adorno, 2009; Cataldo, 2012; Céspedes, 2010).

En la investigación realizada por Céspedes (2010) la preocupación central gira en torno al “fenómeno de la construcción y comunicación de significados en la música” (p. 176) y por tanto acogiendo un modelo construccionista adopta el método cualitativo en su trabajo, pues este le permite acercarse a la experiencia concreta y cotidiana de los músicos y los oyentes. Los hallazgos alrededor de este estudio mostraron que los significados que se configuran alrededor de la música tienen una importante base social y emocional, que no pueden ser explicados por “mecanismos perceptivos de origen evolutivo” (Céspedes, 2010, p.201). Por consiguiente, es necesario considerar el contexto histórico, cultural y cotidiano “de producción y escucha de la música para discutir su significado” (Céspedes, 2010, p. 201).

Por tanto, comprender la música como una experiencia colectiva que da cuenta de las distintas relaciones sociales que se conforman en el tiempo, implica reconocer su capacidad interpeladora; tanto para la expresión de emociones como para la construcción de la identidad (Frith, 1987, citado por, Suárez, 2010). En el caso de la música popular, su significado dependerá de los usos sociales que tiene, pues se constituye como un repertorio de acción y un elemento discursivo que proporciona la comprensión del contexto, el posicionamiento de problemas sociales y la creación de identidades propias, al articular experiencias y relaciones sociales (Suárez, 2010).

En la revisión de las primeras dos tendencias, se evidencia que la experiencia estética es incluida en los análisis sobre la música, pues ésta tiene “la capacidad de conectar el mundo sin sentido de una composición musical con el mundo humano de sentido y significado, sin negar su autonomía” (Alcaraz & Pérez, 2010, p. 46). En esta perspectiva, la comprensión de la música empieza a visibilizar dos ejes. El primero la define articuladora de diferentes elementos sociales e identitarios; y el segundo como productora de un repertorio de acción. En ambos casos “la sociedad se significa con sus prácticas musicales y las apropia como parte de su vida misma” (Suárez, 2009, p. 26).

En la tercera tendencia, la etnomusicología, la antropología y la sociología, a diferencia de estudios culturales tradicionales, incluyen el concepto de escena musical, para comprender aquellos sentidos y valoraciones que surgen de las propuestas musicales y artísticas, así como de su producción y consumo. Este término en oposición a los conceptos de subcultura y comunidad, apela más a legitimar ciertas expresiones culturales en relación a las de la cultura dominante y analizar la relación música-lugar (Aguilar, 2012; Cohen, 2007; Guerrero, 2016). Aquí recobran importancia los contextos en los cuales los grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente gustos musicales y se distinguen de otros (Bennett & Peterson, 2004; Hennion, 2002).

Guerrero (2016) sitúa el caso de la proyección folclórica en Argentina para problematizar la relación entre la escena musical de movimiento del Nuevo Cancionero y el lugar, que en este caso se refiere a la Ciudad de Buenos Aires. La autora señala que el tema se ha abordado más a partir de los contenidos políticos, ideológicos, históricos y/o musicales que del espacio o el lugar. También señala que los estudios culturales generalmente dan más importancia a la noción de música que a la de lugar. Por tanto, proponer el concepto de escena musical es remitir a la música al lugar mismo, es decir, la música está ligada con la identidad de una región (Guerrero, 2016).

En esta perspectiva, en los estudios orientados a la música popular se hizo énfasis sobre la relación global-local, el consumo y las tecnologías, pero también sobre la subjetividad y la identidad en el marco de las relaciones sociales y vida cotidiana (Certeau, 1980, citado por Cohen, 1993). El énfasis en lo popular, a su vez posibilitó la incorporación de factores sociales como “la secularización, la migración y la desindustrialización (Russell, 1993, citado por González, 2001); la relación entre música popular y violencia (Molina, 2010), así como la pobreza, la exclusión social, el cuerpo y los procesos de migración e hibridación genérica (González, 2010).

Por su parte, el análisis de la modernización y la mediatización de la música ha obligado a revisar también las formas de producción, circulación y consumo para comprender también la relación entre los espacios creativos y la tecnología, “permitiendo el desarrollo de nuevas estrategias de composición y performance, que han impulsado el desarrollo de la música popular a lo largo del siglo XX” (González, 2010, p. 10). Aunque algunas de estas investigaciones continuaron centrándose en el análisis de los textos musicales -literarios-, empezaron a incluir elementos como la estructura musical, la narrativa visual y performativa en un contexto cultural determinado. Autores como Frith y Middleton (Citados por González, 2001) privilegiaron por ejemplo el texto grabado -performativo- para señalar el significado que produce una canción al ser cantada. Estas nuevas perspectivas en el estudio de la música, y en particular en la denominada música popular, se han constituido desde un diálogo interdisciplinar entre la etnomusicología, la antropología, la historia y la semiótica, entre otras.

Ahora bien, en la revisión de literatura que articula tanto la subjetividad juvenil como las prácticas musicales, se encontró que por lo general se propone la segunda como un vehículo de la primera; es decir, la música como elemento que promueve la transformación de los jóvenes (Betancourt & Molina, 2014), como garante de la construcción identitaria (Garcés, Tamayo & Medina, 2007), como productora de cultura (Castiblanco, Serrano & Suarez-Cruz, 2008; Cuenca, 2016; Jiménez &

Sánchez, 2016), promotora de un ejercicio ciudadano y político (Echavarría, Linares & Dimas, 2011) y creadora de nuevos modos de existencia (Marín & Muñoz, 2002). Por esto ha sido un interés en varios de estos estudios indagar sobre la relación entre el consumo cultural y la creación musical (Clavijo, 2012; Garcés, 2007; Tobar, 2015).

A partir de esta exploración de la literatura sobre las formas de comprender y abordar los escenarios juveniles, la subjetividad y la música, se propone en el marco de esta investigación articular dos niveles de análisis y discusión. En el primero discutir y reflexionar sobre la reflexividad como elemento constituyente y configurador de la subjetividad. Y segundo, reconocer el carácter performativo de la música, es decir, proponer su comprensión como un modo de actuación colectiva en la que se incluyen los medios y soportes materiales en la práctica concreta y en su capacidad para evocar relaciones (Hennion, 2002).

1.2 Justificación

El desarrollo de propuestas de intervención e investigación sobre jóvenes se ha convertido en una labor importante para la formulación de diferentes cuestionamientos con respecto a discursos, prácticas, contextos y territorios en los que se van constituyendo diversas y plurales experiencias para la subjetividad. En este sentido, continuar una línea de investigación centrada en la subjetividad, pero anclada al marco de prácticas musicales y juventud, proporciona una comprensión de la vida social desde las mismas colectividades y permite una visión crítica de los acontecimientos que deben investigarse y aquellos que necesitan ser intervenidos.

En este sentido, una investigación sobre subjetividad, introduce la preocupación por las circunstancias contextuales e históricas en las que los sujetos se van constituyendo. De este modo, el estudio se enmarca en una psicología social con enfoque construccionista, desde la cual se superan las dicotomías sujeto-sociedad e interior-exterior, al proponer la reflexión exclusivamente en marcos relaciones cargados de sentido. Siguiendo a Gergen (2006) la subjetividad es el resultado de una construcción lingüística, es decir, por los significados y sentidos que se organizan y definen en las prácticas cotidianas concretas. Por tanto, en el caso de los jóvenes vinculados a la práctica del rap, la subjetividad se definirá como resultado de aquellas relaciones e interacciones que se producen en la experiencia.

Con el propósito de promover un análisis simétrico en la investigación, se incluirá en la comprensión no solo el papel que juega el lenguaje, sino que también se reconocerá la mediación y agencia que producen los objetos-lugares en las prácticas

musicales. En palabras de Serres (2004) se incluirán las “redes cruzadas de relaciones y el número de objetos-mundo de que dispone” (p. 33).

Así pues, resulta importante reconocer y revisar en las prácticas que proponen los jóvenes, las experiencias que van tejiendo en la pluralidad de relaciones e interacciones que configuran cotidianamente en las escenas musicales. Particularmente la música conecta y reconfigura formas de relación diversas y plurales que responden a “modos alternativos de existencia” (Muñoz, 2007, p. 88); es una fuerza que interpela las experiencias y procesos de subjetividad y “provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales” (Garcés, 2011, p. 117). Pero, intentando superar un estatuto subordinado e instrumental de la música, se propondrá reconocer también cómo las transformaciones mismas de los músicos y sus públicos, cambian y modifican a la música misma (Hennion, 2002).

La música y los lugares en que se producen las prácticas juveniles están cargados de significados que son esencialmente subjetivos. El objeto música y el objeto lugar son subjetivadores que abren el acontecimiento desde el cual los individuos se conectan y definen (Tirado, 2011). Los objetos en términos de Hennion (2002) son una fuerza invisible que en el caso de la música:

[...]por ejemplo, permite restablecer la continuidad necesaria del análisis entre el pianista, el teclado de su piano, el solfeo que le sirve de código, la partitura que descifra, la sala de conciertos que le paga o el disco que le abre un mercado; y al mismo tiempo remite a una larga serie de personajes-clave, a roles complementarios y rivales, intérpretes, profesores y teóricos, musicólogos, críticos, productores y hombres de los medios de comunicación, vendedores, editores de papel y de discos, técnicos de sonido, organizadores de conciertos, aficionados expertos; y a una lista no menos heteróclita de dispositivos materiales o institucionales encajados, más o menos fijados en las cosas, instrumentos, partituras y tratados, grabaciones y medios de comunicación, manuales de enseñanza, dispositivos escénicos, salas de concierto, clases de música, estructuras de formación: en suma, los programas de todo género que nos presentan la música, del concierto a la radio, de la escuela a la informática (p.222)

En este orden de ideas, es importante preguntarse ¿qué hace falta en las investigaciones sobre este tema? y ¿qué podría aportar para el área del conocimiento esta investigación? Primero, reconocer como la vinculación, la participación y el desarrollo del movimiento del rap en la ciudad no es un fenómeno estático, por el contrario, resulta clave evidenciar las nuevas formas en que los jóvenes se piensan, sueñan y construyen desde él. En este sentido, es interesante observar cómo en la actualidad empiezan a emerger otras formas de vivir la experiencia del rap, en las cuales, los jóvenes no necesariamente se organizan en colectivos fijados al barrio,

sino que cada vez más se crean circuitos urbanos y redes digitales que proponen otros lugares de construcción, producción y encuentro; y por lo tanto se transforma el mismo género -rap-.

Segundo, se dará mayor relevancia al concepto de lugar para el desarrollo y comprensión de la propuesta musical, al recuperar para este estudio el concepto de “Escena musical” o “Circuito”. En este sentido, las transformaciones físicas y la movilidad humana aportan elementos y pistas para reconocer las transformaciones y múltiples significados creados y recreados en las prácticas musicales que proponen los jóvenes. La “Escena” sería entonces el espacio (lugar dotado de interrelaciones sociales que recrean significados) donde convergen músicos, productores, audiencias, clubes, etc., generando un intercambio de significados.

En este sentido, los lugares, la droga, el cuerpo, los instrumentos, el disco, los artistas y públicos son condiciones de posibilidad, al marcar permanentemente nuevas coordenadas –marcos de interpretación- para la construcción de subjetividades juveniles; es decir, se deben reconocer las relaciones y los significados que hacen posible un contexto específico (Molina, 2017). Tener acceso a la subjetividad de los jóvenes implica identificar y reconocer los vínculos que han sido contruidos y los cambios en los lugares que la música ocupa, pues estos son el resultado de experiencias de sujeción para la organización y construcción de su propia realidad. Precisamente en este punto se sitúa la motivación del presente ejercicio investigativo, pues se quiere priorizar una mirada psicosocial, que incluya lo simbólico, los procesos y el marco relacional en el que se aborda el tema de estudio (Ibáñez, 1987) y los mundos materiales que también dan soporte a las prácticas humanas (Latour, 2008).

Por lo tanto, tres razones particulares cobran relevancia para su desarrollo:

Los relatos que se construyen en las líricas que se escuchan y componen son el resultado de un constante proceso de negociación de significados sobre sí mismos, sobre sus metas, sobre la ciudad, el poder, los valores y sobre los mundos posibles que añoran. A partir de este argumento, se pretende “dar cuenta de la acción humana en términos de procesos relacionales” (Gergen, 2007, p. 153). Las narraciones que los jóvenes trazan, producen y proponen en sus prácticas son por tanto esencialmente sociales, pues “son los procesos mediante los cuales continuamente dotamos de sentido al mundo y, por ende, continuamente nos dotamos de sentido a nosotros mismos” (Goolishian & Anderson, 1994, p. 300).

Los hallazgos obtenidos podrán ser de utilidad en la formulación y ejecución de futuras intervenciones con jóvenes que privilegien prácticas artísticas, culturales y lúdicas; al posicionar este tipo de estrategias para la construcción de relatos de sí,

desde los cuales emergen procesos de subjetivación y la consolidación de procesos de agenciamiento colectivo. Esto no supone considerar que el arte por el arte es suficiente para la transformación de realidades, relaciones con los otros y consigo mismos; de lo que se trata es de reconocer de manera especial los vectores de significado que la música de manera particular ofrece en su dimensión creadora y de innovación (Molina, 2017; Muñoz, 2007). Por lo tanto, siempre será necesario reflexionar sobre lo que este tipo de experiencias moviliza en los jóvenes, y cómo a partir de ellas es posible reconocer las dinámicas íntimas y singularizantes; manteniendo un discurso crítico y respetuoso, reconocedor de la diferencia y la otredad.

Finalmente, este ejercicio investigativo se propone como un espacio que permita a los participantes reconocer lo que hacen y saben con respecto a su práctica. Por lo tanto, cada fase en la investigación y cada información recopilada por los instrumentos implementados exigirán un análisis y reflexión de los jóvenes, para que estos reorganicen, amplíen o argumenten lo dicho por ellos.

1.3 Planteamiento del problema

Estudiar la subjetividad propone reconocer las experiencias cotidianas que los individuos, en su mundo material, construyen y reconstruyen una y otra vez, como el resultado de un ejercicio relacional (Ibáñez, 2001; Ricoeur, 1998). En este sentido, adjudicar una premisa contextual e histórica implica que el ser humano sólo podrá ser concebido en las interrelaciones con otros, pues no es posible el desarrollo humano a partir del vacío (Ricoeur, 1998). Esta perspectiva entiende y concede un carácter social a los seres humanos, otorga un especial énfasis al lenguaje como eje que sostiene las relaciones sociales privilegia la densidad de la experiencia y el trabajo semiótico, narrativo y simbólico de los individuos, y rastrea las conexiones entre los jóvenes, sus acciones, los lugares y los objetos vinculados a la práctica musical.

La subjetividad es por tanto el resultado de “un proceso general de creación e intercambio de significados, en donde la interacción cara-a-cara es solamente una parte pequeña, sólo la más notoria y prístina, de una estructuración colectiva de las interacciones de la sociedad en su conjunto” (Fernández Christlieb, 1987, p. 84). Es el efecto emergente del entramado de las relaciones entre los sujetos y los objetos que se organizan en un momento dado; en palabras de Fernández Christlieb (2000) es una forma. Aquello que viven los jóvenes a partir de la práctica musical, especialmente el rap, ofrece y potencia una forma, que se expresa en el rap, en el parque, en Jovita, en el barrio y en la del mismo rapero. Por consiguiente, *escapa a visiones esencialistas*, pues adquiere existencia en el momento en que el sujeto está

inserto en una red de significados y sentidos (Ibáñez, 1987), ofrece una *sensación de singularidad* al dar continuidad y coherencia a los relatos que sobre sí mismo se elaboran; no es *per se reflexiva*, sino que este carácter lo obtiene cuando construye o da cuenta de un saber acerca de sí (Molina, 2017; Ricoeur, 1998) y finalmente se *ensambla* por una multiplicidad de subjetivadores -relaciones, conexiones y objetos humanos y no humanos-. En palabras de Latour (2008) “sus muchos vínculos le dan existencia: los enlaces vienen primero, los actores, después” (p. 308).

En esta medida, comprender el papel que tiene el rap en la vida de un grupo de jóvenes de la ciudad de Cali exige situarnos en sus prácticas y experiencias cotidianas, especialmente en la música, pues desde ella narran sus vidas y construyen formas y modos particulares de existencia (Muñoz, 2007). Partiendo de esta premisa, la música es clave para la comprensión de los procesos de subjetivación, pues los sonidos, instrumentos y líricas articulan territorios, prácticas y saberes culturales e incluyen una pluralidad de sentidos y significados que posibilitan el tránsito y producción de experiencias subjetivas.

Abordar la práctica musical -rap- supone:

Primero, asumir la música como una red heterogénea que media la construcción de la subjetividad, pues posibilita la “constitución del Yo” al ofrecer un repertorio de vectores de significado que teje vínculos -conformación de una comunidad-, otorga sentidos sociales y enriquece la experiencia subjetiva (Molina, 2017). La música es una dimensión estética y transformadora que va entretejiendo sentidos y saberes del mundo joven (Muñoz, 2007).

Segundo, a diferencia de otras expresiones artísticas, en la música el sonido, aunque no visible, es imagen –letras, pentagrama- y sonoridad –melodía, ritmo-. En esta materialidad es posible rastrear sentidos y significados (Hennion, 2002). En ese sentido, los relatos pueden ser verbales, visuales o de cualquier otro tipo sobre esa realidad, o sobre cualquier otra y después son entregados a los demás (Aznárez, 2009). El relato - las músicas y líricas- que se construye en el territorio es un constante proceso de negociación de significados sobre sí mismo, sobre sus metas, sobre la ciudad, el poder, los valores y sobre los mundos posibles. Por tanto, es importante comprender los sujetos como entidades constituidas de símbolos, que construyen un mundo de significados para expresar, interpretar e intercambiar la realidad (Fernández-Christlieb, 1987).

Y tercero, acercarse a las escenas musicales que consolidan, definen y producen los jóvenes en el desarrollo de su experiencia colectiva. Este punto es la oportunidad para comprender las redes y asociaciones que se tejen entre los diferentes actores

humanos y no humanos (Latour, 2007). En esta red de actores, tanto los jóvenes como las audiencias, las líricas, los instrumentos, los lugares, los sonidos, los estudios, las redes sociales, etc., se funden en algo que podemos denominar social; lo social como un colectivo que se agrupa y reagrupa cada vez de manera distinta y que permite “rastrear los muchos mundos diferentes que los actores están elaborando los unos para los otros” (Latour, 2008, p.78). Las líricas que se escriben, por ejemplo, no se plasman en la mente de los sujetos, sino que “se van inventando, se van autoconstruyendo a través de un proceso en el cual lo ya construido crea literalmente las condiciones, nunca totalmente especificadas, de su propio desarrollo” (Ibáñez, 1987, p. 77). Asimismo, las audiencias tejen también una relación con los jóvenes raperos, promoviendo mecanismos de otredad que configuran y subjetivan.

Desde esta perspectiva, todo el acontecimiento sonoro no puede reducirse al texto escrito, este no da cuenta de la totalidad de la experiencia musical, es necesario reunirse para producirla; por lo que se hace indispensable rastrear las relaciones entre los objetos humanos y no humanos -soportes materiales- que median y movilizan la construcción de relaciones vivas (Hennion, 2002; Latour, 2007).

Nuestra meta consistía en mostrar que se puede hablar de músicas, no directamente a través de una esencia estética o una autenticidad social, sino a través de la manera en que denuncian a ciertos intermediarios y promueven a otros (Hennion, 2002, p. 332).

Este último punto es sustantivo porque sugiere que la experiencia que se ha denominado social no incluye a los actores jóvenes exclusivamente, sino que es preciso introducir los objetos, los territorios y los contextos en los que estas prácticas se producen, es decir, las escenas musicales. Por tanto, siguiendo a Molina (2017) se analizará la subjetividad como un producto particular, que emerge en las relaciones que los jóvenes construyen y proponen en las condiciones de posibilidad material y simbólica que los lugares ofrecen. Por lo tanto, es importante revisar cómo los jóvenes construyen una identidad de los lugares y del rap (Aceros, Cavalcante & Domènech, 2013). Esto significa reconocer en la experiencia y vinculación al rap los lugares, objetos, estéticas, pertenencias y relaciones que dotan de sentido el mundo juvenil y al género del rap.

1.4 Pregunta de investigación

De esta manera, se propone comprender: **¿Cuál es el papel que las prácticas musicales -rap- tienen en la construcción de la subjetividad en un grupo de jóvenes en la ciudad de Santiago de Cali en el año 2017?**

1.5 Sub-preguntas de investigación

Otras preguntas orientadoras son las siguientes:

- ¿Cuáles son los significados compartidos que producen en las prácticas musicales –rap- los jóvenes?;
- ¿Cómo la música permite configurar perspectivas de sí mismo, de los otros y del contexto que habitan?
- ¿Cómo la música, como práctica cultural configura formas particulares de interacción entre los jóvenes, los objetos -soportes materiales- y los lugares –territorios- en los que habitan?

1.6 Objetivos

1.6.1 *Objetivo general*

Describir el papel que las prácticas musicales -rap- tienen en la construcción de la subjetividad en un grupo de jóvenes en la ciudad de Santiago de Cali en el año 2017.

1.6.2 *Objetivos específicos*

- Identificar el repertorio de significados que los jóvenes configuran en la práctica musical –rap- sobre sí mismos y con los otros -relacional y contextual-.
- Definir las redes de interacción que se ensamblan entre los jóvenes, los objetos y los lugares -escenas musicales del rap-.
- Analizar las relaciones y prácticas sociales que dan cuenta de la cohesión y pertenencia al género rap en Santiago de Cali –colectividad-.

2. FUNDAMENTACIÓN CONCEPTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

Indagar sobre el papel de la música en las experiencias de los jóvenes vinculados al rap propone como punto de partida un debate sobre cómo se entreteje la relación joven-subjetividad-música y sus implicaciones para el desarrollo de un análisis simétrico. De este modo, para el presente capítulo se profundiza y sitúa cada uno de estos conceptos desde una comprensión histórica, contextual y teórica.

2.1 La juventud, una categoría social

Para Rousseau los diferentes estadios de la vida son hechos naturales, por lo que la juventud es un momento de metamorfosis interior y de crisis. En esta línea, la propuesta de G. Stanley Hall desde una base biológica definió esta etapa como inevitable en el desarrollo humano y caracterizada por una turbulencia emocional. En esta perspectiva, la juventud fue considerada como una condición universal presente en todas las sociedades y culturas (Feixa, 1998). Desde un enfoque sociológico, Bourdieu (1990) argumentó que la clasificación por sexo, clase y edad es una medida arbitraria que tiene como propósito producir un orden y asignar un lugar a cada quien.

En concordancia con Bourdieu (1990) las investigaciones de M. Mead y Freeman cuestionarían la condición natural y universal de la juventud (Feixa, 1998). Especialmente Mead (2002) a partir del análisis de las formas de transmisión cultural, enfatizará que la diferenciación generacional depende de los procesos históricos que se viven en un tiempo y lugar particular. Esta perspectiva posibilitaría superar la condición biológica e incluso la pertenencia social -moratoria- para considerar además las circunstancias culturales en las que los individuos son socializados.

Cada etapa de la vida da cuenta de una generación, que en términos de Margulis & Urresti (1996) es portadora de códigos culturales diferenciales, resultado de su momento histórico y mundos simbólicos heterogéneos. Para Valenzuela (2004) el concepto de juventud no es una definición ingenua ni aséptica, pues destaca u oculta discursos que instauran, manipulan o reconfiguran representaciones dominantes sobre la juventud.

En términos históricos, antes de la época industrial no había una fase de transición entre la infancia y la adultez, por lo que se maduraba relativamente temprano en la vida. En la perspectiva actual, se visibilizaron derechos y deberes diferenciales de este grupo, con respecto a los adultos y a los niños, lo que fue marcando el fin de la infancia y el inicio de una maduración biológica y social. La noción de “juventud como etapa concreta en la vida de las personas y/o relacionada

con ciertas características, es un asunto histórico que en la sociedad occidental se puede remitir a los siglos XVIII y XIX” (Serrano, 2000, p. 277). Para Aries (1987, citado por Feixa, 1998) la juventud aparecerá solo hasta el siglo XX en el escenario público, a partir de las transformaciones en las diferentes instituciones sociales como la familia, la escuela, el ejército y el mundo del trabajo.

Después de las dos guerras mundiales, se pasará de una idea de joven dócil y pasivo, a un reconocimiento de su compromiso social y político, enaltecándose la idea del “rebelde sin causa”. Para Feixa (1998) la emergencia del Estado de bienestar, la crisis de la autoridad patriarcal, el nacimiento del “*teenage market*”, la emergencia de los medios masivos de comunicación y la modernización de los usos y las costumbres, convertirían a los jóvenes en un sector beneficiario de políticas sociales y estrategias de consumo, que posibilitará la creación y surgimiento de las culturas juveniles ligadas a la música.

Especialmente en Colombia se configuró un campo de estudios sobre juventud con dos tendencias centrales. En un primer momento, los jóvenes fueron asumidos desde visiones de incompletud y transitoriedad, pues se trataba de una etapa en la que se experimentaban cambios y pérdidas. Igualmente, la pobreza, la vulnerabilidad y la peligrosidad se convertían en los escenarios y situaciones críticas en y para los procesos de socialización de los jóvenes. En un segundo momento, el joven emergió como portador de cambio social, al renovar y resistir a la institucionalidad y a la estructura dominante –mundo adulto-, es decir, un joven crítico, histórico y con capacidades (Escobar, Quintero, Arango, & Hoyos, 2004).

A partir de este cambio de perspectiva en los estudios sobre juventud, se desarrolló en Colombia el proyecto Atlántida -entre 1993 y 1995-, en el cual se exploró por primera vez la vida escolar en su dimensión social –modernización de la sociedad- y cultural –procesos de socialización y relación generacional-. Las conclusiones centrales de esta investigación establecen que la escuela se organiza desde esquemas autoritarios que descartan el reconocimiento de múltiples fuentes y creación de nuevos conocimientos. Además, confirma el distanciamiento entre la cultura adulta y la cultura juvenil, en la medida en que las relaciones con los pares se constituyen en las más importantes para los jóvenes. Esta diversidad de culturas genera la construcción de discursos diversos y la conformación de relaciones rápidas y efímeras (Cajiao, 1996).

En la investigación realizada por Palacios-Mena y Herrera-González (2013) se exalta por ejemplo que las manifestaciones juveniles constituyen emergentes e innovadoras formas de comportamiento político. Mientras que Cuenca (2001) a partir

de sus investigaciones en barrios populares y la música -rap- propone superar las adscripciones del barrio violento, peligroso, de pobres, de delincuentes o zona roja; para destacar la productividad cultural -la música, el grafiti y la conformación de colectivos juveniles- que desde éstos se produce. Además, hace énfasis en el impacto que tiene tanto el barrio como las prácticas musicales –rap y hip hop- en la identidad de los jóvenes, al posibilitar la reflexión sobre “su vida, sus amigos, las drogas, la pobreza, el desempleo, la violencia, el barrio, el Estado, los políticos, los partidos, etc.” (Cuenca, 2016, p. 149).

A partir de esta revisión, en este estudio la juventud será entendida como una categoría social, que da cuenta de formas particulares y diversas de organización social, que se configuran por las necesidades, anhelos y expectativas de cada época. La noción de joven no es por tanto una categoría que suma diferentes atributos bajo los cuales agrupar y catalogar a algunos sujetos o una forma de definir lo anormal; sino que es un complejo social y simbólico que reúne múltiples y contradictorios discursos sociales (Margulis & Urresti, 1996). Esto significa adoptar una apertura ontológica, que, aunque reconoce la edad cronológica como un hecho biológico, éste cobra existencia y se transforma como resultado de una construcción social que reconoce que ser joven pasa por lo que se hace y se piensa, por el contexto y el tiempo social en el que se está inmerso (Ibáñez, 1987). Por lo tanto, no existe una sola forma de ser joven o de asumir la juventud, sino que existen tan variadas experiencias como culturas y mentalidades se van conformando.

En este sentido, explorar las dinámicas de invención de lo juvenil implica identificar los espacios, los tiempos, los procesos y los marcos sociales que los re-crean; y en consecuencia comprender a través de las prácticas y adscripciones culturales, los anclajes que matizan los procesos de subjetivación de los jóvenes. De manera particular, la música se configura como una experiencia estética que propuso desde lógicas alternativas formas de organización y nuevas formas de conocer y de actuar en el mundo.

2.1.1 Culturas juveniles, formas de comprensión de lo juvenil

En el estudio del mundo juvenil, se proponen entonces los conceptos de “culturas juveniles”, “subculturas” y “contraculturas”, para dar cuenta de las diversas formas de las subjetividades juveniles en y desde las prácticas que éstos proponen y empiezan a desarrollar. Especialmente el término “culturas juveniles” posibilitó significar tanto a los jóvenes como a sus productos con un estatus propio, dando cuenta de las subjetividades construidas, y en este sentido, reconociéndolos portadores de una cultura específica. Aparece con un marcado interés por comprender cómo los jóvenes se articulan al tejido social, a las instituciones y se organizan entre sí. Este interés se

consolida y fundamenta en numerosas investigaciones socioculturales al plantear que para entender a los jóvenes y sus procesos identitarios sólo es posible en el marco de las múltiples relaciones sociales de las que forman parte (Reguillo, 2000).

El término culturas juveniles facilitó el reconocimiento de actividades y elementos que otorgó a las experiencias de los jóvenes la producción de una identidad de grupo. Feixa (1998) por ejemplo a lo largo de su trabajo propondrá este término en plural, con el propósito de hacer énfasis en la heterogeneidad, la identidad y la vida cotidiana de los jóvenes, pues desde ella se articulan el lenguaje, la música, la estética -estilos, las producciones culturales y las actividades focales.

En la revisión de este concepto, Marín y Muñoz (2002) identificaron tres tendencias teóricas:

Un primer enfoque, las definió como “*subculturas*” y “*desviaciones sociales*”, al considerar que sus prácticas son contestatarias, difusas y cambiantes. En esta línea, Marín y Muñoz (2002) destacaron el trabajo realizado por Dick Hebdige, desde el cual se plantea que la música, en este caso el punk solo “corresponde a ideales de anarquía y caos” (p. 12).

Un segundo enfoque las denominó como “*tribus urbanas*”. En esta clasificación Maffesoli (2004) propone la metáfora de la tribu para dar cuenta de las transformaciones del lazo social. Para este autor, el fundamento de la vida social puede explicarse a partir de la sociabilidad empática - sentimientos de pertenencia al lugar o al grupo- que se gesta en las tribus urbanas; pues ellas otorgan solidez en términos de la emoción compartida. Sin embargo, también afirma que las relaciones son efímeras, inestables y sin organización ni estructura; pues explica que la vida social vive una revolución espiritual, que actualiza los sentimientos de la vida primitiva, al estar anclados al placer y goce de estar juntos -enselvajamiento-.

Y un tercer enfoque propuso las culturas juveniles como “*nuevos movimientos políticos*”. En esta visión, se plantea una politización de las prácticas juveniles, al considerarlas “formas de actuación política no institucionalizada” (Reguillo, 2000, p. 14) y el escenario para ejercicios alternativos y emergentes que expresan otras formas de “pensar-hacer política” (Botero, Muñoz, Santacoloma & Uribe, 2011, p. 63). Para Serrano (2000) “no es tan solo el resultado de la imposición de la cultura dominante o del mundo de control y de los adultos sobre ellos, sino que implica su potencial y su particularidad como agentes sociales específicos” (p. 298).

No obstante, esta idea de cultura juvenil terminó por homogenizar prácticas y desconocer la riqueza relacional y subjetiva de las experiencias y modos de existencia construida por los jóvenes. Por esta razón, Muñoz (2010) intentando debatir estos enfoques, afirmará que en las culturas juveniles la música es un producto y una dimensión estética y transformadora que promueve dinámicas de creación de conocimientos, de posiciones políticas e ideológicas. Por lo tanto, no se puede hablar de un tipo de cultura juvenil, sino que éstas son polisémicas. Incluso aquellas que se vinculan a un único género musical son tan variadas como las interacciones que en ellas se promueven, pues responden a diversas grupalidades, lógicas y formas de conocer el mundo y actuar sobre él. Las culturas juveniles son potencia, en la medida en que desde una dimensión estética promueven la creación del sí mismo y de nuevas subjetividades colectivas.

Por lo tanto, es necesario analizar y discutir este concepto a la luz de nuevas características que definen a los jóvenes en la contemporaneidad, especialmente las nuevas relaciones que han venido reorganizando de manera profunda las formas de asumir la juventud, las diferencias generacionales y los modelos de socialización. Un ejemplo de esto es el surgimiento de una cultura global mediática y su efecto en la producción de nuevas subjetividades y mundos de vida juveniles (Muñoz, 2010). De manera particular, los avances tecnológicos producen una saturación social que promueve multiplicidad de relaciones que no están ya conectadas o fijadas cara a cara, y por ende se promueven nuevas formas de sujeción (Appadurai, 2001; Gergen, 2006). Al plantear que ni los padres ni la escuela se constituyen en el único lugar de saber y creación de conocimiento, Martín-Barbero (2002) evidenciará que la modernidad esta des-territorializando aquello que experimentan los jóvenes y sus culturas, llevándolas inevitablemente a una hibridación. Para este autor, la tecnología y la vinculación en redes informáticas está produciendo nuevos “modos de percibir y narrar la identidad, y de la conformación de identidades con temporalidades menos largas, más precarias, pero también más flexibles, capaces de amalgamar, de hacer convivir en el mismo sujeto, ingredientes de universos culturales muy diversos” (p. 3).

Estas transformaciones y producciones alternativas del mundo juvenil tendrán impacto en los modos de habitar la ciudad; los jóvenes empezarán a transitar constantemente por ella y configurarán una nueva organización de los espacios e intercambios. Los efectos de la informática en la vida social, obligarán a una reinención de las relaciones. La informática distribuirá el conocimiento por todas partes y por tanto será accesible para todos, abriendo nuevos caminos para la invención. Por lo tanto, el sujeto tendrá que reinventar nuevas maneras de vivir y habitar el mundo (Serres, 2012).

En conclusión, las subjetividades juveniles emergentes son tan plurales y diversas, como los sentimientos que se encarnan en las prácticas musicales que se producen. Por lo tanto, estas prácticas son transnacionales, diaspóricas y desterritorializadas. Un grupo de jóvenes que organiza su vida en la cotidianidad de las calles y relaciones, está a su vez conectado con el mundo a partir de la práctica musical misma; muchas cosas que ellos hacen hoy las aprendieron de numerosos videos de YouTube, de canciones y coreografías que fueron producidas en contextos lejanos.

Esto no significa que lo local de sus prácticas sociales en sus territorios se pierda; pero sí han exigido una reorganización e integración de nuevos elementos, que hacen que se pierdan algunos sentimientos, valores y prácticas, otros se ajusten, y otros se incorporen. Igualmente, esta nueva virtualidad ya no intenta reproducir colectivos anclados a las dinámicas barriales, sino que se proponen nuevos circuitos en los que convergen músicos, productores, audiencias, clubes, etc., de la ciudad, la región, la nación y el mundo; porque ahora ellos ponen a disposición también sus producciones en los canales virtuales de los que aprendieron, y se muestran al mundo. En este sentido, plantea Serres (1995) la necesidad de trazar un nuevo mapa que permita unir lo local y lo global, al hacer memoria y conservar por tanto el recuerdo de las singularidades.

2.2 La música, repertorio creativo y estético

Las diferentes culturas humanas producen melodías y ritmos que acompañan la vida cotidiana, materializando no sólo emociones y sentimientos sino también promoviendo el desarrollo de la sociedad. La música promueve ideas, sentidos y relaciones, por lo que sus sonidos posibilitan reconocer el tejido social que los produce, hereda o interpreta (Hormigos, 2012). Proponer y desarrollar esta comprensión de la música produjo y consolidó diversas y nuevas discusiones que se revisarán en los siguientes apartados.

2.2.1 Enfoques en los estudios musicales

Los estudios musicales han transitado desde posturas absolutistas para dar cuenta de su dimensión objetiva o estructural a enfoques sociológicos en los que se propone un análisis desde marcos relaciones y socioculturales que abordan la música como un fenómeno social (Garcés, & Medina, 2008). Este último enfoque puede dividirse según Noya, Del Val y Muntanyola (2014) en análisis macrosociológicos, mesosociológicos y microsociológicos.

Desde un análisis macrosociológico, Weber proporcionará a la música una racionalidad progresiva, argumentando que la estructura y lenguaje musical – instrumentos y reglas- evolucionan en paralelo con la estructura social; descartando su carácter simbólico (Hormigos, 2012). Por su parte Adorno (2009) criticará la mercantilización y pérdida de valor estético de la música contemporánea, por los efectos de la tecnológica, las industrias culturales y el surgimiento de audiencias de masas. Para este autor, el Jazz por ejemplo representó una música ligera –popular- que renunció a una reflexión interpretativa.

En el caso de Bourdieu, el interés se centró en el capital cultural como aquel que posibilita el consumo de determinados gustos estéticos (Noya, Del Val & Muntanyola, 2014). En esta línea, el paradigma subculturalista inglés otorgó a la música un papel constructor de sentido; los estudios realizados por Chambers o Dick Hebdige por ejemplo plantean que los estilos musicales responden a distintas formas de capital cultural; aunque esto apuntaría a que dos grupos sociales no puedan acceder a un mismo género musical (Suárez, 2010). Siguiendo la teoría bourdieuana, autores como Georgina Born y Antoine Hennion utilizan el término mediación, argumentando que el consumo depende de factores como los estados de ánimo, la tecnología y los espacios de consumo de la música. A su vez Peterson argumenta que los gustos musicales son eclécticos, pues no dependen exclusivamente de la clase social, incluyendo el marco legislativo, la tecnológica, las trayectorias, el género, el mercado y la industria (Noya, Del Val & Muntanyola, 2014).

Los estudios psicosociales de Simmel (2003), desde un análisis mesosociológico proponen analizar el lugar, uso y función de la música en la expresión de sentimientos individuales, pero también en su dimensión social reconocer cómo esta se impregna de un pueblo y una época determinada. Aunque para Simmel la música tiene un carácter universal, en la que todos podrían ser considerados músicos preexistentes; cada cultura –ritos sociales- influenciará la forma en que ésta será interpretada, por lo tanto es un producto cultural. Simón Frith influenciado por los estudios culturalistas de Stuart Hall en su texto “sociología del rock” de 1980 analizó la incidencia de factores culturales –sistema educativo- y de clase en la creación y el consumo de la música popular (Noya, Del Val & Muntanyola, 2014).

Finalmente, en un análisis microsociológico la fenomenología y el interaccionismo simbólico han ampliado la comprensión sobre este tema. En la primera corriente, Alfred Schütz propone una sociología del cuerpo y de la interacción, al argumentar que la música es una relación social no mediada lingüísticamente entre compositor, ejecutantes y oyentes (Noya, Del Val & Muntanyola, 2014). En el interaccionismo simbólico los aportes de Becker describen el proceso artístico como subculturas que

se van institucionalizando desde abajo, aunque dejando de lado el análisis sobre el poder, la política y la influencia del Estado. Eyerman y Jameson retomando los trabajos de Becker analizaran el papel que tiene la música, la movilización y la acción colectiva (Noya, Del Val & Muntanyola, 2014).

Laclau y Mouffe en una vertiente posestructuralista, retomando el término articulación de Gramsci establecieron una relación entre la estructura socio-económica y la música (Suarez, 2010). Desde esta perspectiva, “la música permite la modificación y promueve el desencadenamiento de procesos identitarios. La sociedad entonces se significa con sus prácticas musicales y las apropia como parte de su vida misma” (Suárez, 2010, p. 26). Según Noya & Muntanyola (2011) la sociología de la música actual debate sobre el impacto de las nuevas tecnologías, la globalización, el mestizaje y el papel político en la creación y el consumo de la música, ya sea que se plantee un deterioro o una potenciación.

2.2.2 Cultura y música popular

En el campo de la etnomusicología –antropología, musicología y psicología- el estudio se centró en la función social de la música y en el contexto cultural en el que se desarrolla. Desde este enfoque se propone abordar el folklore musical y la música tradicional –música popular- de los territorios y pequeñas localidades. Los trabajos desarrollados por Guido Adler (citado por Cámara, 2010) a partir de la observación transcultural permitieron una clasificación histórica y sistemática sobre los estudios de la música. En una clasificación histórica se consideraron las épocas, los pueblos, las naciones y las escuelas; y en el sistemático se abordó la producción musical, los sonidos, la estética, la transmisión del saber musical y la perspectiva etnológica (Cámara, 2010).

Según Cámara (2010) la invención del fonógrafo en el año 1877 proporcionó el soporte científico para investigaciones centradas en los intervalos y escalas musicales; las cuales permitieron sentar las bases del relativismo y por tanto descentrar el papel protagónico de la música culta europea y considerar a “toda articulación teórico-musical como construcción –o producto- cultural” (p. 75). En este momento, surgieron estudios coloniales de sociedades no europeas, especialmente en grupos aborígenes brasileños, mexicanos y otras regiones de América, África e Indonesia. Desde esta perspectiva, se considera a la música un producto cultural que permite la comprensión de otros aspectos y organización de la sociedad en la que se produce.

La inclusión de lo intercultural en el desarrollo de los estudios musicales promovió el análisis de lo que se denominaría “música popular”. El término popular tiene

múltiples definiciones, para Bartók (1979) este término no significa un todo homogéneo y uniforme, o que se use con una intención peyorativa; por el contrario, planteará que es necesario reconocer la influencia de la música popular en la cultura (Bartók, 1979). Santamaría (2009) lo define como una producción masiva y folclórica, no oficial. Mientras que González (2001) asociará la música popular a lo urbano, lo masivo y lo modernizante –tecnología e industria cultural-.

Algunas investigaciones que empezaron a abordar el papel de la música popular, incluyeron el contexto social en los análisis lingüísticos y semióticos, e intentaron poner el énfasis sobre las personas, las prácticas y los procesos musicales (Cohen, 1993, citado por Bates, 2013). En esta línea se analizaron con mayor frecuencia las redes de producción, la distribución, la diversificación y las tecnologías; reconociendo en este caso que la grabación de pistas en los años 60', por ejemplo, se constituyó en la posibilidad de preservar la música en un nuevo formato comunicativo, y que la creación musical se produjera desde un proceso colectivo. El sonido grabado según Frith (1988, citado por González, 2001) se convirtió en el sonido de la música popular, lo que produjo nuevos parámetros de medición de lo estético, al compararlo con las presentaciones “en vivo”.

Cohen (1993) a partir de sus estudios del rock en Liverpool propuso la comprensión de la música como una actividad humana que define las relaciones sociales, las identidades y las prácticas; por esta razón, es necesario enfatizar la forma en que es utilizada y el papel que juega en la vida cotidiana, en vez de continuar estudiando las estructuras, los textos y los productos, o establecer relaciones causales entre música y clase social, edad y género. La música en términos de Finnegan (Citado por Cohen, 1993) es elegida por las personas como un camino que posibilita la expresión de identidad y valores sociales, además de ser en sí misma un contexto de actividades y relaciones.

Otros estudios sobre la música popular propusieron el énfasis sobre las prácticas musicales en lo local, los intérpretes y los oyentes, así como en la pluralidad de significados emergentes. Thomas Solomon (citado por Bates, 2013) en estudios sobre el hip-hop en Estambul abordó los discursos sobre autenticidad y lugar en oposición a las teóricas que plantean tendencias homogeneizadoras de la globalización. Especialmente en América Latina los estudios sobre música popular han cobrado total importancia, para dar cuenta de una música “otra” y “de todos”, que permanentemente se transforma y cambia. Destacándose estudios sobre la música afro-bahiana en Brasil o la influencia de géneros como el son cubano y el reggae en la africanidad musical que han dado cuenta de un “sentido emergente de identidad negra” en Colombia (González, 2001). Igualmente, los estudios en Perú sobre la cumbia andina

han posibilitado analizar el modo en que la nueva identidad andina trasciende lo regional para alcanzar un sentido nacional, que ancla la tradición y la modernidad (González, 2001).

En síntesis, el estudio de la música popular se constituye en un enfoque crítico e interpretativo que posibilita deconstruir la hegemonía de la música occidental y reconocer la pluralidad sonora en América Latina. Desde esta perspectiva, ha sido significativo reconocer cómo las corrientes migratorias -desplazamiento del campo a la ciudad- consolidaron en la ciudad estilos y géneros musicales particulares que vehiculizaron memorias, construyeron identidades, promovieron la comunicación y redefinieron la tradición musical.

Este tipo de estudios posibilitó reconocer y producir gran variedad de prácticas, experiencias y usos musicales; y desarrollar líneas de trabajos que abarcaron el análisis de la inserción de las prácticas musicales en procesos globales, así como las técnicas de grabación, de mediatización, las prácticas aficionadas y de consumo -las formas de colocación del volumen, la ecualización y la temporalidad-, etc.

Ahora bien, el rap –ritmo y poesía-, es un género urbano y popular que tiene su origen en las lenguas tonales africanas, en las que únicamente a través de la voz se propone una rima –charla monolítica- en la que se imitan animales u objetos. Se trata de un género musical de origen estadounidense que se desarrolló en los años 70 en comunidades afroamericanas y latinas en el South Bronx de Nueva York, y es una de las cuatro manifestaciones artísticas del hip hop -incluyendo el breakdance, el DJing y el grafiti. En estos barrios emergieron nuevas expresiones artísticas que empezaron a mezclar sonidos con nuevas tecnologías, con el propósito de reflejar su realidad y “dar voz a los discriminados por las políticas gubernamentales y el racismo” (Clavijo, 2012, p. 19). En Colombia, serán las comunas de Medellín, Cali y Bogotá los escenarios desde donde se expandirá a todo el territorio. Encarnándose sus ritmos en condiciones sociales y económicas similares a los de su origen, pues el desempleo, pobreza y violencia se convierten en una realidad cotidiana de las ciudades. También en este caso, el rap se constituirá en bandera de un movimiento juvenil que intentará tener una voz propia.

En la investigación realizada por Marín & Muñoz (2002) se planteará que el hip hop –especialmente el rap- es una cultura urbana que representa fuerza y energía y que, aunque tiene un propósito de denuncia a problemas sociales, también dará cuenta de nuevas formas de existencia individual y colectiva. Estos autores llaman la atención sobre numerosas historias de transformación creativa y visionaria, en las que la vida marginal -especialmente la calle- se sitúa como un escenario enriquecedor, pero

también superable. Los jóvenes en esta cultura se centrarán en la búsqueda de “estilo propio” y raíces culturales, pero actualizada en las superaciones y resistencias de sus experiencias cotidianas. La música, al contener memorias y dispositivos sónicos, visuales, emocionales, atmosféricos y conceptuales, despliega un poder de convocatoria y cohesión que producirá entre los jóvenes ecos y adhesiones (Muñoz & Marín, 2007).

En la investigación realizada por Garcés y Medina (2008) “Músicas de resistencia” que se realiza en la ciudad de Medellín se destacan los procesos de organización colectiva y autogestión que emprenden los jóvenes para la circulación de su producción, como alternativa para mantener su independencia y expresar sus resistencias ante la marginación, la guerra, la violencia, etc. En este sentido, la música es constitutiva de los sueños y proyectos de vida de los jóvenes, pues da sentido a las experiencias y refleja una postura alternativa al orden social. En esta línea, se afirma que en el espacio urbano se fijarán sentidos desde referentes juveniles, especialmente la calle, las esquinas y las canchas -afuera- se re-significan desde la resistencia, el conflicto y la negociación con las normas institucionalizadas –del adentro-. Los lugares al ser habitados y vividos por los jóvenes hip hop guardarán memorias, afectos y liturgias (Garcés, 2007).

Por su parte, Echavarría, Linares y Dimas (2011) en la investigación sobre las expresiones de ciudadanía y de ejercicio ciudadano en un grupo de jóvenes hip-hop de Bogotá, identifica la intención de denuncia que se propone desde la música. Generalmente las letras se orientan a la denuncia de la injusticia social, la falta de reconocimiento de la dignidad humana y la constitución de una sociedad más democrática, plural e incluyente. Este propósito se organiza a partir de la reafirmación de la cultura hip-hop; por lo tanto, los jóvenes enfatizan en que sean valorados por ser diferentes y estar en oposición a los ideales, normas y principios de la cultura dominante. Este ejercicio ciudadano se construye a partir del grupo de referencia al que pertenecen, es decir, al “sistema de creencias, valores, principios, prácticas y estilos de vida que brindan el contenido cultural de la reclamación pública que los jóvenes hip-hop hacen a los otros habitantes del barrio, a las instituciones y a los gobernantes” (Echavarría, Linares & Dimas, 2011, p. 112).

En conclusión, para estos autores la práctica ciudadana configurada desde el hip-hop tiene un contenido moral, una intencionalidad política y un propósito ideológico, que ratifica creencias y convicciones del grupo de pertenencia.

En estudios sobre el rap en la ciudad de Cali, se encuentran las investigaciones realizadas por Cuenca (2001) y Vélez (2009) con jóvenes raperos de sectores

populares. Estas investigaciones se enfocaron en la construcción de las identidades sociales en relación al rap. En estos estudios se problematizó en primer lugar el tipo de imágenes y representaciones que hasta el momento se habían consolidado sobre los jóvenes, al incorporar las experiencias que estos vivían en sus territorios. En relación a la identidad se argumentó que la pertenencia al grupo produce referentes identitarios en los jóvenes, consolidándose identidades comunes. Especialmente llama la atención el análisis en el que se vinculan las identidades juveniles a circuitos culturales globalizados, y cómo los raperos caleños fueron construyendo expresiones y vivencias propias del rap, en las que se conectaron procesos propios y ajenos, locales y foráneos de una misma trayectoria cultural. El rap en particular fue descrito como un discurso de resistencia y de lucha frente a condiciones de pobreza y exclusión social, “que tiene lugar en medio de un contexto de relaciones y condiciones específicas que lo complejizan y llevan mucho más allá de la dimensión estética, artística y mediática que posee” (Vélez, 2009, p. 294).

2.2.3 Narrativas y discursos musicales

En la segunda mitad del siglo XX, a partir del giro lingüístico, el lenguaje empezó a tener un papel central en la comprensión de los fenómenos humanos, pues permitió reconocer la multiplicidad de significados y formas particulares de configuración y organización de la realidad (Willig, 2001) e implementar métodos de investigación de tipo cualitativo centrados en el discurso (Denzin & Lincoln, 2005). Esta visión permitió además otorgar al lenguaje propiedades performativas, donde se incluyó no sólo un análisis semántico, sino también, desde un análisis pragmático, se exploró sus usos, prácticas y contextos de producción (Ibáñez, 2003).

Para el desarrollo de esta investigación, la música será abordada desde la significación social y lugar privilegiado en la producción de experiencias de subjetivación (Céspedes, 2010; Polti, 2010; Suárez, 2010), pues es poseedora de una fuerza estética que marca la existencia (Garcés, 2011). Sin embargo, no se centrará solamente en los textos –líricas- producidos, sino que se revisaran las condiciones subjetivas y objetivas de producción (procesos de enunciación). Esto implica, asumir que la música dota de sentido la experiencia de estar en el mundo, al ser un ejercicio dialógico que articula un sin número de significados, y que caracterizan formas de ver y representar la realidad (Muñoz, 2007).

Asumir esta perspectiva, implica para este ejercicio investigativo plantear que la música se constituye en una práctica cultural que produce “comunidades hermenéuticas que responden a nuevos modos de percibir y narrar la identidad” (Muñoz, 2007, p. 88) pues está anclada a las relaciones y significados construidos. La

música es una acción, un instrumento que posibilitará a los jóvenes interpretar su existencia, al proponer formas de actuación y relación con los otros y el mundo.

Esto significa otorgarle en primer lugar, existencia material verbal, no reducida a una comprensión esquemática, sino como una construcción narrativa o según Ricoeur (1998) una trama que posibilita dotar de sentido la experiencia de estar en el mundo. En concordancia con esto, Vásquez (2001) afirma que:

A través del lenguaje podemos crear y dar forma a actividades que inicialmente son vagas y requieren de un sentido para convertirse en prácticas compartidas. Mediante nuestros discursos, en nuestras conversaciones y con nuestras formulaciones creamos realidades lingüísticas que, pese a serlo, repercuten en nuestra forma de ver y seguir creando la realidad (pp. 94-95).

En consecuencia, la música se concibe en relación análoga con el lenguaje, al plantear que en lo verbal hay un fuerte elemento musical y viceversa; no como expresión de aquello que el lenguaje verbal no dice, sino que “la música se expresa a sí misma” (Castro, 2010, p. 220). No obstante, ambos –música y lenguaje- comparten sentimientos que en palabras de Wittgenstein (s.f., citado por, Castro, 2010) “acompañan la percepción de una pieza musical del mismo modo que acompaña a los acontecimientos de nuestra vida” (p. 224) o en términos de Matravers (2010) “la música se experimenta de una forma determinada” (p. 173).

En este caso, las líricas no solo dan cuenta de contenidos -acciones o situaciones- sino que narran quiénes somos. La música es entonces una narración de los jóvenes mismos, de sus visiones del mundo, sus prácticas culturales, sus interacciones y sus subjetividades.

2.3 Aproximación al concepto de subjetividad

Proponer una investigación centrada en la categoría “subjetividad” continua aun hoy desentrañando importantes encrucijadas en las ciencias sociales y especialmente en la psicología. Algunas corrientes adoptan posturas que la definen como inaprensible y otras que la explican como una posibilidad para comprender la manera en que los individuos son producidos y se transforman en contextos particulares.

Con el propósito de establecer una postura en el marco de este ejercicio, se presenta el recorrido teórico, histórico y contextual que ha tenido esta categoría, algunas definiciones y finalmente los aportes del construccionismo para su comprensión.

2.3.1 Recorrido teórico, histórico y contextual

La emergencia de un pensamiento moderno y posmoderno significó que en las ciencias sociales se desarrollaran discusiones teóricas alrededor de las categorías de sujeto y subjetividad, para comprender el transcurrir de los seres humanos en sociedad. Con Descartes se consolida una concepción del hombre sujeto de razón, autorregulado y capaz de producir conocimiento sobre sí mismo y el mundo, es decir, un sujeto cognoscente (Cepeda, García & Zambrano, 2013). Posteriores desarrollos de autores como Voltaire, Baudelaire, Flaubert, Rousseau y Sartre propondrán una reivindicación del individuo como sujeto, desde su propio sentido por la vida, atravesado por su deseo, su individualidad y complejidad, “un sujeto estructurado por procesos de subjetivación que operan y configuran al sujeto en su momento histórico” (Caro et al., 2013 p. 52).

En esta línea, Sartre propondrá la separación del mundo del objeto y el de la conciencia. Para este autor, la conciencia está fuera del yo, por tanto, el sujeto desde un sentido existencialista tendrá “la capacidad de imaginar un mundo de modo distinto, donde la conciencia no está sujeta a leyes de causalidad, sino que opera mediante la necesidad de ser en el mundo” (Caro et al., 2013, p.52). El surgimiento de estas contradicciones con la concepción de un sujeto moderno, significará una escisión entre la voluntad y la racionalidad, para dar paso al sujeto de la experiencia. Desde un paradigma estructuralista, Freud y Lacan en un intento por explicar los fenómenos psíquicos propondrán que el hombre está constituido y determinado por el inconsciente y el lenguaje (Burger & Burger, 2001). El lenguaje será considerado la estructura simbólica que configura al sujeto.

En la psicología soviética el pensamiento de Marx promoverá la comprensión de la psique en un marco cultural específico. De esta manera, L.S. Vygotsky y S.L. Rubinstein intentado escapar de una división entre el individuo y la sociedad, afirmarán que la psique humana es un proceso subjetivo que articula lo individual y social (Caro et al., 2013). Vygotsky (1968, citado por, Gonzales-Rey, 2010) afirmó que el pensamiento, el lenguaje, el habla, la personalidad y la conciencia estarán articulados en un complejo sistema en movimiento; considerando que el lenguaje, y por tanto lo social, penetra y determina la conciencia del hombre. En la comprensión y análisis de la psiquis y retomando los planteamientos de Vygotsky, González-Rey (2010) propone la categoría “subjetivo”, para articular lo simbólico y lo emocional.

Cuando se introdujo la categoría de sentido subjetivo, nos propusimos superar la reducción del sentido subjetivo a la palabra, y se definió como la expresión simbólico- emocional de la realidad en sus múltiples efectos, directos

y colaterales, sobre la organización subjetiva actual del sujeto y de los espacios sociales en que aquel actúa. (González-Rey, 2010, p. 251).

Aunque en la modernidad el sujeto no dejará de ser una categoría central, se planteará “la muerte del sujeto” como una expresión de la conciencia para dar cuenta de la transición de su concepción. Burger y Burger (2001) explicarán que esta “metáfora encerraría el requerimiento de reconocer como exagerada la confianza moderna en el poder del yo para apropiarse” (p. 15). Nietzsche y Heidegger serán la base para los postulados presentados en la posmodernidad, pues cuestionaron las naturalizaciones que sobre el mundo, las producciones humanas y el lenguaje se han construido (González-Rey, 2007).

En la denominada posmodernidad, la idea de la subjetividad como un proceso invariante, esencialista y a priori encontró en algunos post-estructuralistas como Foucault, Castoriadis, Guattari, Lyotard y Derrida sus mayores críticas (González-Rey, 2007). Asimismo, problematizaron el estudio del hombre desde la categoría de subjetividad, afirmando que este concepto responde a una producción social, por tanto, es una categoría “abierta, dialéctica, dialógica y compleja” (Caro et al., 2013). Además, rechazaron los grandes meta-relatos y sustituyeron contextualmente las prácticas humanas.

En Foucault, por ejemplo, el sujeto no estará libre de contradicciones, sino que estará sometido a prácticas discursivas y no-discursivas, y a prácticas de poder; es decir, se trata de un sujeto situado en espacios discursivos y determinado por procesos de subjetivación (Caro et al., 2013). En este caso, la subjetividad es un proceso de auto-formación y auto-conocimiento en relaciones específicas de poder y conocimiento; por lo tanto, no es posible el cuidado de sí, sin otro que me hable o a quien se hable con franqueza. Se trata de una verdad colectiva, un discurso que posibilite la narración de la experiencia de la persona. En este sentido, no podrá surgir la experiencia del sujeto sin un marco discursivo y vectores de significación (Foucault, 2009). Para Derrida, la ontología humana está determinada por las prácticas discursivas. A su vez Lyotard afirmará que la identidad del hombre estará dada por los enunciados que provee una situación concreta (González-Rey, 2007).

(...) la identidad del hablante la determina mediante las oraciones que pueden decirse en una situación concreta. Pues hay de hecho, dentro de los dispositivos sociales, fórmulas lingüísticas que están sólidamente unidas con la función del hablante. Cuya identidad fijarían solamente, sin embargo, si se entiende el concepto en el sentido del rol social y se lo vacía con ello semánticamente. (Burger, C. & Burger, P., 2001, p. 10).

Si bien la centralidad de estas teorías en las prácticas discursivas significó un avance importante en la comprensión de lo humano, también terminó produciendo un círculo vicioso que redujo lo simbólico al lenguaje y negó “los procesos y formas de organización social e individual (González-Rey, 2007, p.12). En el caso de Castoriadis (citado por, Caro et al., 2013) partiendo de los conceptos “*imaginario*” y “*sentido*”, formulará que la comprensión del sujeto sólo es posible en el marco de procesos sociales, culturales e históricos –orden social-. Su participación será activa en la construcción de sentidos, y lo imaginario será considerado una producción subjetiva, pues articula la realidad social e individual.

(...) así, pues, la articulación conceptual que se logra establecer entre estas dos categorías, *imaginario* y *sentido*, es que la existencia de lo imaginario posibilita formas de organización simbólica en el complejo tejido social. Vemos, entonces, en Castoriadis una pretendida teoría social-subjetiva de fuerte connotación estructurante, donde el sujeto se convierte en el facilitador del pacto social y, en este sentido, en el garante de la construcción subjetiva de cada sociedad. (Caro et al., 2013, p. 54).

Por otra parte, Guattari sostendrá que el sujeto es constituido y a la vez constituyente de su realidad, y aunque esté gobernado por diferentes estrategias de control y poder, podrá vehiculizar transformaciones sociales. Esta propuesta se constituye en una concepción clave en la contemporaneidad para la comprensión de la subjetividad, pues la ubica en un marco temporal e histórico del sujeto (Caro et al., 2013). Por su parte, Touraine a diferencia de Guattari al centrarse exclusivamente en el sujeto, afirmará que el sujeto es un agente omnipotente y revolucionario que es constituido subjetivamente por su capacidad de producir nuevas prácticas sociales. Desde esta perspectiva, la subjetividad será entendida como el proceso de “ser” sujeto (Caro et al., 2013, p.54).

Hasta este momento se puede sostener que las teorías contemporáneas que definen el concepto de subjetividad, lo delimitan en un proceso constructivo y en un marco social e histórico particular, pues este proceso es posible a partir de la conexión y vínculo que el sujeto establece con su realidad, es decir, a partir del otro-social se “va siendo” (Caro et al., 2013).

2.3.2 Algunas definiciones y comprensiones

A partir de la revisión realizada en el marco de este estudio, se identificaron distintas posiciones para comprender la manera en que los individuos son producidos, algunas a partir de términos como la identidad o el *self*, y otras que lo abordan y discuten desde el concepto de subjetividad. A continuación, se presenta la tabla 1, en la que se exponen algunos autores y definiciones.

Tabla 1. Autores y aproximaciones a los conceptos: identidad y el self

Autor	Definición de identidad o self
Bruner (2003)	Para este autor, el si-mismo (self) es un constructo narrativo. En este sentido, la narrativa estructura la experiencia humana. La capacidad de narrar es la posibilidad para construir una identidad, que nos vincula con los demás.
Gergen (2006)	Este autor debatirá la concepción de una identidad fija, continua y estable, rebatiendo posturas que plantean la existencia de una esencia personal y una visión enmarcada en la razón. Desde este enfoque, la subjetividad dará cuenta de las múltiples relaciones y roles socialmente contruidos, configuración de formas de relación, y nuevas formas de sujeción y de vida.
Ricoeur (1998)	La subjetividad se configura a partir de un ejercicio e interpretación de sí mismo. El mundo, se configura a partir del “conjunto de referencias abiertas, de todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído y que me han gustado” (Ricoeur, 1998., p.153) y que posibilitan una ampliación de nuestro horizonte de existencia al re-describir o resignificar el mundo.

Fuente: Elaboración propia.

Aunque estas posturas (Tabla 1) no se centran en el concepto de subjetividad, son claves para situar las prácticas y producciones del mundo no desde una realidad universal, sino inscritas en un lugar específico, es decir, en formas particulares de interacción y vinculación con los demás. En esta perspectiva, las experiencias actúan como conectoras del individuo con el mundo. Bruner (2003) desde la psicología cultural -enfoque constructivista- propone una comprensión de la subjetividad anclada a la trama que emerge en el relato que de sí construyen los individuos. Mientras que el construccionismo social, hará énfasis en el papel del discurso -lenguaje- en la configuración de la identidad y confrontará posturas esencialistas y realistas, y en las que se privilegian discursos de objetividad y verdad (Gergen, 2006).

Tabla 2. Autores y aproximaciones al concepto de subjetividad

Autor	Definición de subjetividad
Arfuch (2007)	Para esta autora, la subjetividad es la convergencia de la identidad y la alteridad – lo individual y lo colectivo-. Retomando el concepto de espacio biográfico, plantea que la identidad es una narración que articula el mundo de la vida, el relato narrado y la interpretación del mismo.
Benveniste (1991)	La subjetividad es la capacidad para constituirse como sujeto. Esta construcción solo es posible por y desde el lenguaje. Por esta razón, el sujeto

	y la subjetividad emergen del lenguaje. El lenguaje funda la realidad y garantiza la permanencia de la conciencia.
Boaventura de Sousa (1994)	La subjetividad es definida como “espacio de las diferencias individuales, de la autonomía y la libertad que se levantan contra formas opresivas que van más allá de la producción y tocan lo personal, lo social y lo cultural” (p. 123).
Fernández Christlieb (1987)	Define la subjetividad como “un proceso general de creación e intercambio de significados, en donde la interacción cara-a-cara es solamente una parte pequeña, sólo la más notoria y prístina, de una estructuración colectiva de las interacciones de la sociedad en su conjunto” (p. 84).
González Rey (2008)	La subjetividad integra diversos “sentidos subjetivos y configuraciones subjetivas de diferentes espacios sociales, formando un verdadero sistema en el cual lo que ocurre en cada espacio social concreto, como familia, escuela, grupo informal, etc. está alimentado por producciones subjetivas de otros espacios sociales” (González Rey, 2008, p. 234).
Muñoz (2007)	La subjetividad es exclusivamente una realidad construida socialmente que da cuenta de la colectividad, al posicionarse al interior de relaciones de alteridad. Es una categoría relacional, pues los sujetos se constituyen en el marco de la cultura de la que hacen parte.
Molina (2017)	“La subjetividad es un producto particular y emergente de las relaciones, dependiente de las condiciones de posibilidad material y simbólica del contexto. La subjetivación es un proceso constante que modifica el contenido y la forma de la subjetividad” (2017, p. 17)
Rose (Molina, Martínez & Molina, 2014)	Orienta su reflexión al cuestionamiento sobre el tipo de relaciones que los seres humanos construyen con respecto a ellos mismos “¿Qué tipo de relación tiene el ser humano consigo mismo?, ¿Qué lenguaje utiliza para describirse?, ¿Qué conocimiento utiliza para entenderse a sí mismo?, ¿Qué técnicas utilizaba para juzgarse y manejarse a sí mismo?” (p. 140). Para Rose (2014), el estudio de la subjetividad debe centrarse no en el individuo, sino en las “interacciones sociales” (p. 146).
Torres (2000)	Categoría analítica que se refiere a “un conjunto de instancias y procesos de producción de sentido, a través de los cuales los individuos y colectivos sociales construyen realidad y actúan sobre ella, a la vez que son constituidos como tales” (p. 8).

Fuente: Elaboración propia.

Estos autores proponen una definición de la subjetividad no reducida exclusivamente a prácticas simbólicas –lenguaje y discurso- sino que la anclan a “la historicidad de las prácticas y también a los procesos humanos que se organizan en esas prácticas” (González-Rey, 2007, p. 12). Estas definiciones y consideraciones alrededor de la subjetividad dan cuenta de tres núcleos temáticos que deben ser considerados en la comprensión de esta categoría:

- a) La subjetividad es una categoría que introduce una perspectiva crítica a la objetividad del pensamiento positivista que materializó la escisión sujeto-objeto (González Rey, 2008). En las perspectivas abordadas, se reconocen e incluyen

elementos como lo imaginario, lo fantástico y lo irreal en la comprensión de lo subjetivo y lo cotidiano (Torres, 2009). Posiciones que validan un “sistema de interpretación que explique un campo de la realidad social a partir de las posibilidades que la acción y la voluntad humana tienen para transformarlo, y cuya verificación –idea- está dada por los cambios de esa realidad” (Fernández Christlieb, 1987, p. 80).

- b) La subjetividad en oposición a los planteamientos de una filosofía kantiana y hegeliana, que atribuían lo subjetivo a procesos de conocimiento y estructuras a priori que poseían los sujetos. Esto supone asumir a los sujetos como entidades constituidas principalmente de símbolos, que construyen un mundo de significados para expresar, interpretar e intercambiar la realidad. Dando así mayor énfasis a la producción y experiencia humana, al proponer que “la organización psíquica individual se desarrolla en la experiencia social e histórica de los individuos” (González Rey, 2008, p. 229).
- c) El carácter relacional de la subjetividad. Esto significa que siempre será necesario revisar las interacciones sociales y cotidianas que los jóvenes configuran consigo mismos, con los otros y con el mundo que los rodea, “o, mejor dicho, en relación con el magma de significados que instituyen la sociedad y la configuran como código simbólico” (Ibáñez, 1987, p. 78).

En la práctica artística, el rap se constituye por un recurso colectivo y público, una condición de posibilidad compartida; sin embargo, cada individuo en un acto creativo, de construcción de sí mismo, conjugará estos significados una y otra vez, retomando otros vectores de significado y creando unos nuevos. En esta perspectiva, la subjetividad contiene: permanencia de la variabilidad, heterogeneidad constituyente y actualización permanente (Molina, 2017). No obstante, esta reflexión sobre la subjetividad nos remite a la pregunta sobre cómo se constituye la individualidad en el colectivo; y en este sentido, cuáles son las condiciones materiales, las relaciones y los vectores de significado que tienen un papel central en la creación de los sujetos.

Por lo tanto, la subjetividad en el marco de esta investigación será comprendida como una forma, una estética de la singularidad y una posibilidad de ser particular que no es estática; porque al cambiar de lugar cambia de forma (Fernández- Christlieb, 2000). En el caso particular de los jóvenes vinculados al rap, la subjetividad es el efecto emergente de todo el entramado de aquellos flujos materiales, singulares y semióticos que configuran su realidad (Deleuze y Guattari, 2002).

2.4 Ensamblando lo social: Jóvenes, Música y Subjetividad

El inicio de este capítulo, a partir de algunas aproximaciones teóricas sobre los conceptos de juventud, música y subjetividad se describió y optó por unas definiciones y visiones que orientaran su abordaje en esta investigación. Sin embargo, es importante establecer una articulación entre ellos, para lograr una comprensión sobre aquello que produce y mantiene lo social. Para esto se toma como punto de partida el construccionismo, al cuestionar la distinción dualista entre lo objetivo y lo subjetivo, o el adentro y el afuera, al poner en duda la objetividad de la realidad (Molina, 2012).

Para esto se propondrán cuatro elementos que han sido considerados claves para el ensamblaje de lo social en este estudio:

En primer lugar, el lenguaje establecerá el marco de los repertorios de significado y de las múltiples realidades en las que el sujeto permanentemente se construirá y reconstruirá a sí mismo y a su realidad (Gergen, 2006). En este sentido, describir los significados compartidos y los elementos discursivos que producen los jóvenes en el desarrollo de sus prácticas musicales, además de un posicionamiento de orden ontológico y epistemológico, exige reconocer que “las narrativas del sí mismo, siempre cambiantes, son los procesos mediante los cuales continuamente dotamos de sentido al mundo y, por ende, continuamente nos dotamos de sentido a nosotros mismos” (Goolishian y Anderson, 1994, p. 300). Esto presupone asumir un paradigma estético en la comprensión de la subjetividad, por lo que resulta fundamental reconocer su capacidad de invención y de creación de coordenadas mutantes, que provee siempre de nuevas narraciones (Guattari, 1996). La música como experiencia estética, por ejemplo, permite que los jóvenes rompan con universos preestablecidos y propongan nuevos horizontes y configuraciones de sus prácticas, creencias y visiones de futuro. Las líricas se constituyen son un decir veraz que rompe con el código, pero que está respaldada con la propia vida (Foucault, 2009).

En segundo lugar, será importante una aproximación a las perspectivas que de sí mismos –identidad- van configurando los jóvenes a través de su vinculación y práctica del rap. El joven no está fijado de una vez por todas en una sola imagen, narración o identidad, es alguien cambiante y provisional; por lo tanto, cada vez que el joven entra en la escena del rap emerge una nueva experiencia, práctica y relación que reconfigura y transforma su subjetividad. En este sentido, cuando se propone una perspectiva de sí mismo, se quiere indagar la experiencia subjetiva concreta de los jóvenes. Para Gergen (2006) esto obedece a un ejercicio de reflexividad, es decir, el joven se tomará como objeto de análisis, pues los sujetos no se hacen solos, sino que se construyen con, por, para, contra y a través de otros. Esta postura puede ser clave en tanto que el sujeto se asume propositivo, activo y reflexivo, no sólo desde la

producción de respuestas acordes con las circunstancias vividas, sino también como constructor de ellas. Sin embargo, la experiencia subjetiva no necesariamente tiene o debe responder a un ejercicio de reflexividad, pues algunas vivencias pueden ser comunicadas y otras no, esto dependerá de la riqueza simbólica con la que cuente la intersubjetividad (Fernández-Christlieb, 1987).

En tercer lugar, explorar las escenas musicales buscará comprender aquellos sentidos y valoraciones que surgen de las propuestas musicales y artísticas, donde convergen músicos, productores, audiencias, managers, clubes, etc., generando un intercambio de significados. El interés particular en la “Escena” es reconocer las condiciones materiales y simbólicas que dan forma a las subjetividades juveniles, es decir, la relación música-lugar-subjetividad, visibiliza narrativas, significados y posibilidades de existencia (Molina, 2017). En este caso particular, es indispensable identificar las nuevas formas de constitución del rap en la ciudad, los nuevos lugares y circuitos en los que transita, pues esto dará cuenta de nuevos contenidos de la subjetividad juvenil y la música rap que se propone.

Y, en cuarto lugar, será importante reconocer las formas particulares de interacción, pues las conversaciones y encuentros que los jóvenes desde los grupos y organizaciones desarrollan, se constituyen en la sustancia en la que transcurre la vida de los sujetos al entrelazar significados individuales y otorgar sentido a las dinámicas de creación de realidades (Middleton & Edwards, 1992). Serán las prácticas concretas que la música ofrece a los jóvenes el camino para explicar la constitución de su subjetividad, “su emergencia, su contingencia, su vulnerabilidad” (Muñoz, 2007, p. 86).

La perspectiva de los otros (otro-social) implica reconocer que la subjetividad tiene un componente de pluralidad y alteridad, es decir, la conexión y el vínculo que el sujeto establece con su realidad. Los colectivos juveniles, en lo que se ha denominado cultura hip-hop, brindan factores de pertenencia e inscripción a los jóvenes. En palabras de Fernández Christlieb (1987) en la relación se tiene como propósito “construir una existencia, personal y colectiva, que tenga sentido” (p. 85). Si bien los colectivos juveniles no son el único escenario donde interactúan los jóvenes, las relaciones que establecen en función de su participación en ellas (con otros, ya sean jóvenes o no) inciden en los relatos que crean y recrean constantemente sobre sí.

De acuerdo con los anteriores argumentos, esta investigación parte de una comprensión de la subjetividad anclada al entramado social y a los horizontes de significado construidos, pero también a la materialidad como sostén de las comunidades humanas (Latour, 2008). En este caso, un acercamiento a los procesos de subjetivación desde las prácticas culturales –música- que producen los jóvenes, es posible en la medida en que se analice la red simbólica en los que están insertos y

desde los que son producidos. La relación entre sujeto y subjetividad será de reciprocidad, pues el sujeto la conforma y a su vez se conforma por ella.

3. EL MÉTODO. UNA APUESTA PSICOSOCIAL Y DISCURSIVA

3.1 Método

Esta investigación se desarrolló desde un enfoque *cualitativo de tipo descriptivo*, pues el interés se orientó en el estudio de la acción humana en la cotidianidad de sus prácticas. Por tanto, la estrategia investigativa incluyó el análisis y la interpretación de los discursos de los jóvenes, las experiencias, líricas, relatos, y las escenas musicales que se configuran en la práctica del rap, al considerar que los resultados son siempre un material singular (Guba & Lincoln, 1994).

Por esta razón, el estudio apuntó a comprender la cosmovisión de los sujetos jóvenes, sus narrativas, las tramas semióticas en los contextos particulares en donde habitan, su relación con otros actores, los imaginarios compartidos y propios, y las formas específicas de sus prácticas culturales (Hammersley & Atkinson, 1994).

La investigación se situó desde una mirada psicosocial emergente, al considerar las cuatro dimensiones propuestas por Iñiguez-Rueda (1999):

- Sensibilidad por lo histórico, lo que significa reconocer que “los procesos sociales son temporales y portadores de la historia que los ha constituido” (Iñiguez-Rueda, 1999, p. 498). Las subjetividades juveniles son el resultado de múltiples construcciones que configuran una gran variedad de experiencias sociales y que van otorgando marcos relacionales y materiales en los que se transitan cotidianamente.
- Sensibilidad a la particularidad y singularidad de aquellos significados compartidos que cada cultura ha construido. Esto supuso centrar el análisis de la subjetividad desde los mismos discursos y prácticas culturales –música-, pero a partir de una interpretación contextualizada de las experiencias, líricas y escenas musicales que estos producen. En esta perspectiva, para Willig (2001) la investigación cualitativa tiene como propósito comprender cómo son significadas las experiencias por los sujetos, centrándose por lo tanto en la calidad y la textura de las experiencias.
- Sensibilidad sociopolítica, la cual “implica reconocer que toda práctica social se enmarca en un contexto político concreto” (Iñiguez-Rueda, 1999, p. 498). Por

lo anterior, se recuperaron los fenómenos tal y como ocurren en la realidad de los sujetos, identificando cómo estos reconfiguran unas subjetividades juveniles y formas de colectividad particulares.

- Finalmente, una sensibilidad contextual apuntó a comprender la cosmovisión de los sujetos jóvenes, sus narrativas, las tramas semióticas en los contextos particulares en donde habitan, su relación con otros actores, los imaginarios compartidos y propios, y las formas específicas de sus prácticas culturales. “El contexto es el resultado de múltiples elementos, procesos y acciones, entre las que resalta la acción colectiva de quienes participan en él” (Iñiguez-Rueda, 1999, p. 498).

De acuerdo con estas consideraciones, un acercamiento a los procesos de subjetivación desde las prácticas culturales –música- que producen los jóvenes, requiere analizar la red simbólica en los que están insertos y desde los que son producidos –vida cotidiana-. La naturaleza del fenómeno a estudiar debe recobrar la capacidad para dar importancia a lo simbólico, el significado, los procesos y lo relacional. Esto significó revisar las interacciones sociales y cotidianas que los jóvenes configuran consigo mismos, con los otros y con el mundo que los rodea, “o mejor dicho, en relación con el magma de significados que instituyen la sociedad y la configuran como código simbólico” (Ibáñez, 1987, p. 78).

3.2 Participantes

Esta investigación se realizó con un grupo de 17 jóvenes (4 mujeres y 13 hombres) de la ciudad de Cali. La selección de los participantes fue intencional, de acuerdo con las posibilidades de ofrecer información pertinente al propósito investigativo de este estudio (Denzin & Lincoln, 2005).

Los participantes cumplieron tres (3) criterios de inclusión:

- 1) Vinculados a grupos musicales y sus acciones orientadas a la producción de prácticas musicales en el rap.
- 2) Estar radicados en la ciudad de Cali. Los jóvenes pertenecen a distintos sectores populares de la ciudad de Cali. Esto no supondría una representatividad u oportunidad para la generalización a toda la ciudad; sino que posibilita entender las dinámicas y prácticas que los jóvenes van tejiendo en torno a la ciudad.
- 3) Tener interés/deseo en participar en el proceso investigativo. Para este proceso se informó a los jóvenes sobre el propósito e interés de la investigación, haciendo énfasis en la reserva de la información suministrada y firma del

consentimiento informado. En el desarrollo del estudio se omitieron nombres y grupos a los que pertenecen, para referenciarlos se utilizó como convención Letra XX (Letras Iniciales del nombre).

En la siguiente tabla se describen algunas características sociodemográficas de los jóvenes participantes:

Tabla 3. Características de los participantes

#	Nombre	Género	Edad	Escolaridad	Barrio-Comuna	Grupo
1	BT	M	22	Técnico	Naranjos II -Comuna 14-	S
2	BO	M	22	Estudiante Universitario	Marroquín -Comuna 14-	S
3	CH	M	28	Bachiller	Floralia -Comuna 6-	HC
4	DA	M	26	Estudiante Universitario	Meléndez -Comuna 18-	PC
5	HE	M	31	Bachiller	Los Lagos -Comuna 13-	S
6	PT	M	25	Profesional	La Base -Comuna 8-	S
7	SA	M	20	Estudiante Universitario	Oasis de Comfandi -Comuna 6-	S
8	SKI1	M	18	Bachiller	Lourdes -Comuna 18-	Sk
9	SKI2	M	18	Bachiller	Los Chorros -Comuna 18-	Sk
10	SKI3	M	18	Bachiller	Bellavista -Comuna 18-	Sk
11	SO1	F	32	Estudiante Universitario	La Base -Comuna 8-	SO
12	SO2	F	26	Bachiller	La Rivera	SO
13	S03	F	28	Bachiller	El Rodeo -Comuna 12-	SO
14	TH1	F	33	Estudiante Universitario	Ciudad Modelo -Comuna 11-	TH
15	TH2	M	22	Estudiante Universitario	Prados del Limonar -Comuna 17-	TH
16	TH3	M	20	Bachiller	Primero de mayo -Comuna 17-	TH
17	WA	M	25	Bachiller	Las Américas -Comuna 8-	PC

Fuente: Elaboración propia.

3.3 Procedimiento

El proceso de recolección de la información de la investigación se realizó desde el enfoque de la indagación apreciativa (IA), una metodología con enfoque construccionista, que tiene como propósito el desarrollo de un proceso flexible para la creación de significados. Se enfatiza en que la realidad es construida en las interacciones y encuentros cotidianos (Gergen, 2006). Por lo tanto, se afirma que el

conocimiento o información obtenida es el resultado de un diálogo transformativo y colectivo.

Esta estrategia propone los siguientes principios: a) la realidad es construida a través del lenguaje, b) no hay verdades universales, c) el establecimiento de una relación de igualdad entre el investigador y los participantes y d) el diálogo es un mecanismo que posibilita el descubrimiento de historias alternativas (Bengoa y Espinosa, 2009).

A continuación, se explican los momentos e instrumentos que garantizan una mejor inmersión en la experiencia de la IA:

Momento 1. Tuvo como propósito reconocer la escena musical del rap en la ciudad de Cali, con el fin de aprender la dinámica contextual propia en la que los jóvenes participan. A partir de este ejercicio se fueron reconociendo nuevos lugares y jóvenes vinculados a esta práctica.

En este caso la técnica de recolección de la información fue la Observación participante, al posibilitar una familiarización con el fenómeno y el reconocimiento de las distintas situaciones de su vida relacional. Este ejercicio se fue consignando en un diario de campo, no solo describiendo las situaciones observadas, sino que al mismo tiempo se incluyeron interpretaciones, preguntas y se organizaron nuevas tareas para el trabajo investigativo.

Se realizaron un total de nueve (9) ejercicios de observación en diferentes escenarios de la ciudad; en la siguiente tabla se describen los lugares y momentos:

Tabla 4. Descripción de momentos de observación

Observación	Descripción
Parque de los estudiantes -Jovita-	La observación en este lugar se realizó en el desarrollo de tres visitas: 1) El “plantón cannábico”. 2) Evento “Perro come perro” primera clasificación. 3) Evento “Perro come perro” en la premiación. El parque está ubicado en la comuna 3, en el centro de la ciudad. Este lugar emerge y se constituye en un escenario juvenil, en primer lugar, para la protesta estudiantil en los años 60, 70 y 80 -con mayor fuerza-, y posteriormente convergen en el diferentes culturas y prácticas juveniles – actividades circenses, teatro, parkour, skate, salsa, rap y grafiti. Permanente se desarrollan diferentes eventos que tienen una alta participación juvenil, por ejemplo, como punto de encuentro para marchas estudiantiles, del movimiento anti-taurino y defensa animal, movimiento de mujeres y liberación de la marihuana. Con relación al rap, el parque representa en la actualidad un importante escenario, que posibilita el encuentro de diferentes jóvenes y grupos de rap

	de diferentes barrios de la ciudad; constituyéndose para ellos en un espacio donde se visibiliza su trabajo y se consolida un estilo. La venta y consumo de marihuana y otras sustancias psicoactivas es una actividad presente en los eventos de rap y una práctica clave para la comprensión de las dinámicas que se tejen entre ambos.
Fuente de soda	Este lugar se visitó una (1) vez, en el evento programado por Pro-cream Club donde se presentaron varios grupos y artistas de rap. La fuente de soda es un restaurante de comidas rápidas, que cada semana promueve el desarrollo de eventos de música en vivo de diferentes géneros musicales -rock, jazz, rap, reggae, salsa y bolero-; además de otro tipo de presentaciones -poesía-. Por tal razón, se autodenominan una casa de talento local. Las actividades son promovidas por la administración del lugar o se alquilan los espacios para su desarrollo, por lo tanto, la entrada a los eventos tiene un costo. Para los jóvenes vinculados al rap, este escenario se constituye en un lugar clave para el desarrollo de eventos donde se presenten raperos internacionales, pero también para la promoción de sus nuevos álbumes. Este escenario fue descrito por los jóvenes como un lugar en el que se rapea entre amigos, para circular sus producciones y para la realización de presentaciones que posibiliten obtener ganancias.
Colegio Nuevo Latir	En este lugar se realizó observación dos (2) veces, en el desarrollo de la práctica de los jóvenes. Estas actividades estaban lideradas por la "Fundación desmovilizando calles". El Nuevo Latir es una ciudadela educativa ubicada al oriente de la ciudad, sobre la avenida ciudad de Cali, entre las comunas 13, 14 y 15 -denominadas Distrito de Aguablanca-. En las instalaciones del lugar existe un coliseo, una biblioteca abierta al público en general y una plazoleta. Este lugar se constituye en un escenario para el rap, hace aproximadamente un año, cuando tres jóvenes raperos deciden consolidar una fundación que promoviera el desarrollo y gestión del talento de los jóvenes. Por esta razón, deciden organizar encuentros semanales, en los que se enseña y fortalece las habilidades en el rap. Por esto, cada domingo los jóvenes se toman la plazoleta de la institución para el desarrollo de sus actividades. La plazoleta es de entrada libre, pues se ubica en la entrada al colegio.
Biblioteca Departamental	Observación en el marco de un (1) evento organizado por la gobernación del Valle, fue invitado uno de los jóvenes participantes de la investigación a realizar una presentación. La Biblioteca departamental Jorge Garcés Borrero, hace parte del macro-proyecto "Manzana del Saber". Además de los servicios de la biblioteca, la hemeroteca, el observatorio astronómico y el museo de ciencias naturales. El lugar cuenta además con salas de exposiciones, auditorios y salones múltiples, donde se realizan diferentes eventos institucionales y gubernamentales. Por esta razón, en el marco del lanzamiento de un proyecto de la gobernación del Valle se desarrolló una actividad cultural que contó con la presentación de rap y breaking dance.
Transporte Masivo	Se realizó una (1) observación a algunos de los participantes que realizan presentaciones en el transporte masivo "M.I.O". El transporte público, y más recientemente el sistema de transporte masivo "MIO" de la ciudad de Cali, se consolidó hace ya varios años en escenarios para la presentación de diversos artistas y géneros musicales. El rap, como género urbano tuvo cada vez mayor presencia en este tipo de escenas,

	consolidándose por los jóvenes como vitrinas para la exposición de talentos, y para la consecución de recursos económicos.
Estudio de grabación	La observación se realizó en la grabación de una (1) de las canciones de uno de los jóvenes. En este caso particular, el estudio visitado es un espacio acondicionado técnicamente en casa de uno de los jóvenes entrevistados, que cuenta con las condiciones acústicas y los equipos necesarios para esta labor. Sin embargo, es común que las casas de los jóvenes constantemente se acondicionen para esta tarea de grabación, bastando en muchos casos con un computador y un micrófono.

Fuente: Elaboración propia.

En la siguiente imagen del mapa de la ciudad de Cali, se ubican en el territorio aquellos lugares en los que se realizaron los ejercicios de observaciones.



Figura 1. Mapa de Cali. Recuperado de <https://variedadesdecolombia.com/santiago-de-cali.html/mapa-santiago-cali>

Momento 2. En un segundo momento se propuso a los jóvenes que “conversaran” sobre su vida y experiencia en la música -rap- en el marco de una entrevista semi-estructurada. La entrevista semi-estructurada es un método de colección de datos que permite al investigador escuchar a los participantes sobre un aspecto particular de sus vidas o experiencias (Willig, 2001). Para esto se realizó una serie de preguntas guía y otras que se fueron determinando en el desarrollo mismo de la investigación y los encuentros con los participantes, pues tanto el investigador como los jóvenes participantes, fueron creando y recreando conjuntamente nuevos posicionamientos, posturas, ideas, relaciones y comprensiones.

Tabla 5. Temas y preguntas orientadoras de la entrevista semi-estructurada

Temas	Preguntas orientadoras
Imágenes del Yo	¿Cómo aparece la música y especialmente el rap en su vida? ¿Qué ha permitido o posibilitado la música -el rap- en su vida? ¿Personajes y canciones claves en estos primeros momentos? ¿Cuáles son los temas, experiencias o situaciones que narra en sus líricas? ¿Qué ha significado cantar sobre esas experiencias o situaciones? ¿Qué significa ser rapero real? ¿Cuál es su “estilo propio”? ¿Cuál es y cómo ha ido encontrado el “estilo propio”?
Escena musical	¿En qué lugares se ha presentado? ¿Qué ha significado o significa estar en esos escenarios? ¿El lugar donde se presenta determina la forma y los temas que se cantan? ¿Cuáles son los públicos y que características tienen?
Relaciones y prácticas sociales	¿Con cuáles colectivos o grupos ha estado vinculado? ¿Cómo fue la experiencia en estos grupos? ¿Qué tipo de vínculos se tejen entre los diferentes raperos de la ciudad? ¿Cuáles son las acciones que dan cuenta del movimiento del rap? ¿Qué piensan o sienten con respecto a las relaciones que se han venido configurando en la escena del rap?

Fuente: Elaboración propia.

Las entrevistas se realizaron en diferentes lugares de la ciudad, intentando que estos fueran cotidianos y en los que transitaran cotidianamente los participantes, pero a la vez seguros para la investigadora. Por tanto, se hicieron en el estudio de grabación, en la Fuente de Soda, en la Universidad del Valle, en el Parque de los Estudiantes, en el colegio Nuevo Latir y en algunas de sus casas. Algunas entrevistas se realizaron a un solo joven y otras fueron encuentros con todos los integrantes de un mismo grupo musical. Cada encuentro se produjo desde una ética del cuidado, que en términos de Finley (2015) propone “una investigación basada en la acción a partir de capacidades relacionales interpersonales, políticas, emocionales, morales y éticas que se generan y se comparten entre los investigadores y los participantes en la investigación” (p. 116).

A este respecto, se indagó sobre aquello que la misma investigación posibilitó pensar sobre el sí mismo, las relaciones y las prácticas culturales –música- que hasta el momento no habían sido pensadas. Se exploró no sólo sobre lo dicho –consciencia discursiva – sino también sobre las acciones y relaciones –consciencia práctica- (Ibáñez, 1987); es decir explorar-describir las diferentes dimensiones de la vida de los jóvenes, no exclusivamente desde la racionalidad, sino desde las experiencias afectivas –de aquello que experimentan- (Finley, 2015).

Los sujetos poseen un saber social “implícito” o práctico que utilizan eficazmente en sus acciones y en sus relaciones con los demás, pero que serán incapaces de enunciar explícitamente, de la misma forma que los sujetos conocen prácticamente y se atienen generalmente a las reglas sintácticas del lenguaje, aunque sean absolutamente incapaces de verbalizar esas reglas gramaticales (Ibáñez, 1987, p. 79).

En el desarrollo de la entrevista, los participantes seleccionaron algunas líricas de su repertorio que consideraban significativas. A partir de este ejercicio se propuso un ejercicio de discusión, reflexión y conversación sobre aquello que ellos mismos producen.

Tabla 6. Lista de canciones -líricas- seleccionadas

Canción -Lírica-	Autor	Fecha
Quiero hablar de ti	HE	2017
En memoria	HE	2017
21 años, 21 gramos	BT	2016
La canción que no cambiara nada	BT	2016
Una canción para ti	BT	2016
Detrás de las líneas	TH1 & DA	2015
Ella	DA	2015
Yo contra mis pasos	TH	2017
Callejeras	SO	2016
Contra corriente	CH	2017
As	WA	2014
Frio al alba	WA	2014
Keep On	WA & AN	2016
Tu Inquietud	MI & WA	2017
Ese soy yo	PT	2015
Futuro Pasado	PT	2016
Letras al ocaso	BO	2015
Vuela libre, alma	BO	2016
Abrigados por la maleza	SK	2017
Un borondo	SA, MI & Cr	2017
Así soy Yo	CH	2011

Amargos sabores	CH	2011
La maldición del poeta	CH	2011

Fuente: Elaboración propia.

Cada entrevista fue grabada en un dispositivo de voz y transcrita, para luego ser enviadas a los jóvenes participantes. Con el fin de que los jóvenes aceptaran, modificaran, ampliaran, discutieran y propusieran nuevas reflexiones sobre los datos presentados.

Momento 3. Una vez recolectadas las observaciones, historias y las letras –líricas- propuestas por los jóvenes, se procedió con el análisis del material desde el “Análisis del discurso”, que en función de la subjetividad consistió en identificar los repertorios interpretativos como recurso analítico; es decir, aquellas versiones que los jóvenes han construido sobre sus vidas, experiencias y vinculación con la música. Esta primera lectura y los análisis de los datos se organizaron por categorías analíticas, para situar comprensiones preliminares sobre el propósito y objetivo de la investigación, y poder así definir aquellos elementos que debían ser ampliados. Para esta labor se trabajó con el programa de análisis cualitativo asistido por computadora (QDA) ATLAS.ti.

Los tres primeros momentos tuvieron como propósito consolidar información específica y colectiva sobre los significados personales y colectivos sobre el papel de la música y las escenas musicales en los procesos de subjetivación que viven los jóvenes. Se trató de un ejercicio que permitió recobrar las historias que a través de la música se han ido construyendo. Y, además, posibilitó seleccionar aquellas letras – líricas- que fueron analizadas en el marco de la investigación.

Momento 4. Los datos analizados y categorizados fueron presentados a los jóvenes en sesiones grupales e individuales. La pregunta que guió la reflexión fue ¿Qué significó para ellos hablar sobre sus experiencias y sobre la música? Con el fin de que los jóvenes ampliaran, discutieran y propusieran nuevas reflexiones sobre los datos presentados.

Momento 5. En este último momento se reinterpretó la información obtenida desde el análisis del discurso, de acuerdo con la revisión y elementos que se discutieron en cada una de las sesiones. En último lugar se escribió el informe final.

3.5 Análisis de la información

El método elegido para esta labor fue el Análisis del Discurso (AD). El AD además de ser una metodología cualitativa, es un referente conceptual de la realidad, al

identificar y reconocer las prácticas discursivas que las personas emplean cotidianamente sobre aquello que piensan y sienten (Iñiguez-Rueda, 2003; Willig, 2001).

Esta metodología cualitativa asume el discurso como un suceso comunicativo que permite analizar las complejas interacciones y experiencias de los sujetos, al enfatizar en la comprensión de la subjetividad y enmarcar la interpretación en la contextualización de la propia experiencia de los jóvenes (Iñiguez-Rueda, 2011). Especialmente la Psicología discursiva según Willig (2001) incorpora un camino teórico para la comprensión de la naturaleza del discurso, pero también de los fenómenos psicológicos, al centrar su interés en la negociación de significados que se producen en la interacción local de contextos cotidianos, y sobre la clase de objetos y sujetos que son construidos a través de los discursos.

Esta labor se llevó a cabo en tres momentos: Primero, se realizó la lectura de todas las transcripciones obtenidas de los diferentes instrumentos seleccionados para la recolección de los datos, pero sin una intención de análisis. En esta etapa se definió y seleccionó el material textual y conversacional clave para el análisis.

Segundo, se realizó el análisis de la información a partir del establecimiento de cuatro categorías de análisis: 1) Narrativas y Repertorios discursivos, 2) Imágenes del Yo: jóvenes y rap, 3) Escena musical -mundo materializado-, y 4) Relaciones y prácticas sociales: “Nosotros los raperos”. A continuación, se presenta una tabla con su descripción:

Tabla 7. Definición de Categorías y subcategorías

Categoría	Subcategoría	Definición
Imágenes del Yo: jóvenes y rap	Descripciones del Yo	Formas de nombrarse y narrarse. Nombre artístico y formas de concebirse como raperos.
	Los Otros	Quiénes aparecen en su relato, cómo se relacionan unos con otros, de qué manera son enfatizados o no en su discurso.
Escena musical - mundo materializado-	Lugares	Formas de colonización y apropiación de los lugares en que se van desarrollando la práctica del rap. Estos son potentes y únicos y proveen el potencial para la reproducción social.
	Audiencias	Identificación de los públicos y personas que consumen y asisten a las presentaciones.
	Objetos	Identificación de los sujetos Objetos utilizados en la puesta en escena y aquellos que se consideran claves para el desarrollo de la misma.
Relaciones y prácticas sociales	Sentidos de pertenencia	Acciones y prácticas que dan cuenta de la cohesión, la pertenencia y los límites que configuran el rap y a los raperos.

Movimiento y movilización del hip hop	Las relaciones y prácticas sociales asociadas a la experiencia del rap y del movimiento del hip hop.
---	---

Fuente: Elaboración propia.

El análisis discursivo se realizó a partir del software de análisis cualitativo asistido por computadora (QDA) ATLAS.ti. Este programa de análisis posibilitó la organización textual, es decir, segmentar el texto y ordenar la información a través de familias de códigos (Categorías analíticas) y códigos (Subcategorías). A partir de este primer nivel se establecieron procedimientos tanto cuantitativos -frecuencias- como cualitativos -temas o tópicos- (Cáceres, 2003).

En este ejercicio se analizaron las dimensiones constructivas y funcionales del discurso, al explorar sistemáticamente el contexto, así como la variabilidad y la construcción del discurso (Willig, 2001). Estas dimensiones en términos de Wetherell y Potter (1996, Citados en Iñiguez-Rueda, 2011) se refiere a “repertorios interpretativos”, los cuales son utilizados en diferentes formas para construir las diferentes versiones de los eventos, de acuerdo con las demandas de la situación de interacción. Los repertorios interpretativos son también utilizados para construir alternativas y a menudo contradicciones de las versiones de eventos. De esta forma, el análisis del discurso permitió identificar repertorios en conflictivo sobre un mismo tema. Estas tensiones y contradicciones deben ser entendidas por medio del contexto retórico en el que se desarrollan (Willig, 2001).

Y tercero, la escritura. La introducción al reporte del análisis del discurso consiste en la discusión de las limitaciones de la investigación psicológica en relación con la materia del sujeto, seguido por un razonamiento sobre el uso del análisis del discurso. Adicional a ello, los investigadores deben incluir estudios sobre el análisis del discurso en sus introducciones. Esto es importante para hacer conciencia de otros estudios de análisis del discurso que estén relacionados con el tema de investigación o con el fenómeno, y de esta forma hacer que el estudio se extienda o se construya sobre estudios ya existentes.

4. RESULTADOS. DEFINIENDO LA RED

Con el propósito de dar respuesta a los objetivos de la investigación se sistematizaron los datos –transcripciones de participantes- de acuerdo con las categorías de análisis propuestas, calculando la frecuencia o número de citas asociadas por cada subcategoría y participante.

Tabla 8. Análisis de frecuencias por códigos

Categorías	Sub-categorías	BT	BO	CH	DA	HE	PT	SA	SKI	SO	TH	WA	TOTALES
Imágenes del Yo: jóvenes y rap	Descripción del Yo	23	49	13	39	35	34	16	21	37	47	15	329
	Los Otros	14	10	4	11	28	20	3	1	10	25	11	137
Escena musical: mundo materializado	Lugares	33	41	10	13	17	19	2	6	5	36	10	192
	Audiencias	14	11	2	1	7	2	1	0	4	10	5	57
	Objetos	17	16	6	11	6	9	1	1	5	13	2	87
Relaciones y prácticas sociales: Nosotros los raperos	Sentidos de pertenencia	19	34	9	14	10	6	3	4	11	17	6	133
	Movimiento y movilización del hip hop	11	14	5	16	19	13	1	2	16	14	9	120

Fuente: Elaboración propia.

La Tabla 8 permite evidenciar que la subcategoría *descripción del yo* tiene el mayor número de citas en los relatos de los participantes, lo cual está en relación con el objetivo y la pregunta de la investigación. Las subcategorías *lugares*, *los Otros*, *Sentidos de pertenencia* y *movimiento y movilización del hip hop*, de acuerdo con la frecuencia obtenida se ubicaron en un segundo grupo –entre 120 a 192 citas-. Esto responde a que las referencias de los participantes en torno a la práctica musical del rap se establecieron a partir de lugares, sujetos y colectivos de los que hacen parte. Finalmente, las subcategorías *objetos* y *audiencias* tuvieron el menos número de citas.

A continuación, se presentan descriptivamente cada una de las categorías, las sub-categorías y algunas citas que en función de los propósitos del estudio son claves para su ejemplificación. La introducción de relatos es de invaluable valor para la comprensión de las historias y narrativas de cada uno de los participantes, estas provienen principalmente de las entrevistas realizadas. Además, se recurrirá a otras fuentes –observaciones y diario de campo- como estrategia para la triangulación y la profundización en cada una de las categorías definidas.

4.1 Imágenes del Yo

A esta categoría corresponden las subcategorías: *Descripción del yo* y *Los Otros*.

4.1.1 Descripción del Yo

Esta subcategoría se refiere a los relatos que los jóvenes construyen cuando se vinculan a la práctica musical del rap, surgiendo una forma particular de narrarse y nombrarse. El joven deja de ser él mismo y la música deja de ser la misma, para que surja una nueva identidad, la del “rapero”. Las diversas visiones de rapero que se consolidan son:

a. *Referentes propios: La música siempre estuvo ahí, adentro, nací para esto*

Si bien se describe un momento de entrada al rap en el barrio, en el colegio o por la familia, para los jóvenes la música siempre hizo parte de sus vidas, pues hace parte de lo que son. El rap se constituyó para ellos en una herramienta que por sus características –accesibilidad, poca complejidad técnica, ritmo- permitió expresar ideas, sentimientos y pensamientos del mundo, pero sobre todo de sí mismos y de sus experiencias.

Yo soy un rapero que estudia música y que todo lo que hace tiene que ver con la música. En todo lo que Yo tengo y soy, lo que hago tiene que ver con la música; entonces pues eso es como mi reto, que trato de mostrar que se puede vivir de la música. (DP1:32, BT- 22)¹.

Aunque el rap es de fácil acceso para todos, lo que se busca es dejar huella, y demostrar que se hace algo diferente. La diferencia solo es posible en la medida que se dé cuenta de una transformación personal.

Yo creo que es la necesidad de hacer algo diferente. Porque es lo que te decía, hacer rap cualquiera lo hace, cualquiera se puede montar en una base, en un rap, cualquiera puede grabar porque esto no tiene ciencia, pero yo sí quiero tener ciencia. O sea, yo sí quiero que alguien me escuche y diga ahhh, pero eso se parece a... uff eso me dolería mucho, porque es que Yo no quiero eso. Yo quiero dejar mi huella en el mundo y decir Yo estoy haciendo algo diferente, pero que a alguien le guste. No dejar esto en el aire, de decir ah esto tan raro y que a nadie le guste, no. Que sea ah esto tan raro, pero tan chévere. Entonces esa es la idea, de cómo que yo quise hacer eso. (DP2:173, BO – 22).

¹ Las convenciones utilizadas son: DP1, es el Documento primario uno de la Unidad hermenéutica, 32 corresponde al número de línea del DP, BT iniciales del participante y 22 es la edad.

En algunos casos, la experiencia en el rap es la posibilidad de sentir emociones y de encontrar la manera de continuar adelante, es el motor que posibilita aprender y continuar.

Que me pude haber resbalado y caído, y me salió un chichón; entonces Yo escribo eso, me caí y me resbalé y me hice un chichón. Entonces Yo creo que también ha servido para que otras personas vayan adoptando el rap como una transformación política, sino también como una transformación personal; porque Yo puedo hacer rap hablando de mí y no necesariamente tengo que decir "gobierno hijueputa", no, no, no; sino que yo puedo hablar de mí porque es el único que me conozco y Yo creo que es a la única persona que creo que voy a conocer en toda mi vida, entonces Yo hablo de mí porque me conozco, sé quién soy, sé que problemas tengo y sé que en algún lado del mundo va a estar alguien con lo mismo (DP2:15, BO – 22).

Igualmente, el hip hop –rap- es vivido como una experiencia que fortalece y posibilita seguir adelante, a pesar de las dificultades que puedan presentarse. De este modo, el rap es una experiencia que enriquece.

Entonces Yo digo, si llega la fama bien, eso es añadidura, si llega dinero. Pero realmente Yo lo que quiero con el rap es sentir esa calma y sentir esa misma adrenalina cuando uno se sube a una tarima, o sea el día en que uno deje de sentir eso, realmente ya no está sintiendo. Entonces yo digo el rap me da tanta paz, pero yo sé que me puede dar mucha más y realmente yéndome ya como a algo más profundo a mí. En muchos aspectos no he tirado la toalla gracias a que soy hip hop, gracias a que hago rap. Entonces yo digo que ha sido como mi motor, si de pronto yo no fuera rap, de pronto yo... ahh y yo siempre lo digo, si yo no fuera hip hop, de pronto yo andaría en las calles, pero de la forma mala, porque las calles también te educan y te enseñan muchas cosas. (DP3:42, CH – 28).

Un aspecto importante que se destaca en los relatos de los jóvenes es que el rap no solo es un hobby, sino que es un estilo de vida que exige entrenamiento y conocimiento para evolucionar.

Ehh, ahí sí fue como hubo un cambio en mi vida, porque en esos momentos había... siempre, siempre, así como te cuento me ha llamado la atención... Eso es lo que a mí personalmente más me chocaba interiormente a la hora de decidir o dar el paso que quiero representar esto, porque Yo sé que del hobby se vuelve un estilo de vida, ese estilo de vida ya se vuelve un nivel si tú lo registras, porque si no lo registras, no eres nadie prácticamente, entonces no se va a ver una evolución tuya. Entonces en ese momento es que Yo ya me di cuenta que eso era lo que me gustaba, que para eso es que digamos había nacido como misión, porque ya no lo hacía por hobby, sino que salía como si fuera un experto. (DP4:18, DA-26).

En este sentido, la pasión por la música y por el rap, emerge como un elemento que define y establece la música como un proyecto de vida, que promueve el conocimiento y la creación.

Cuando se convierte en una pasión, ya de ahí para que alguien se lo quite o que salga de... Es muy difícil, porque ya se va con la pasión. Primero comenzó como, "bueno, chévere,

bacano el ritmo, hay que aconsejar a los jóvenes", pero luego ya entonces se vuelve una pasión. Entonces por la misma necesidad de acceder a unos buenos productores musicales entonces también, dije bueno voy a ver cómo me va haciendo pistas, y pues como Yo crecí con la música. Entonces siempre tuve ese gusto por la música así de esa manera, entonces esos conocimientos los apliqué en el rap, y siempre quise como decir... experimentar y en todo eso fue que se me fue dando la pasión. (DP5:40, HE-31).

La configuración del Yo, en el caso de algunas mujeres entrevistadas al definirse como raperas, da cuenta de un camino para hablar de emociones e historias, y de consolidar una voz propia.

Yo creo que esa construcción de ser rapera va desde, como esta vida en ese momento, como está tu vida en el caminar y así mismo vas encontrando elementos, vas encontrando historias, emociones, cosas que te van ayudando a formarte como rapera. En mí caso ha sido como encontrar mi voz y sacarla, como saber que quería ser cantante desde chiquita... ah bueno, sos cantante y sos rapera. Ya lograste eso, entonces como todas esas cosas que van llegando, todas esas cosas que ya venías trayendo las empezás a organizar y a volverlas arte, volverlas música, y te ayudan a vos y muchas otras personas que de pronto se sienten identificadas también con eso. Entonces, esa construcción, es ese caminar que vamos forjando día a día con todo lo que vamos recibiendo, desechando, entonces para mí esa ha sido como la construcción de ser rapera. (DP9:47, SO3-28).

Una caja de sorpresas, encontré un tesoro escondido, encontré algo nuevo, encontré la persistencia que no tenía, encontré la humildad, encontré todos estos valores que sentí que estando encerrada y que estando en ese mundo como artificial, porque estaba en un mundo muy artificial, había perdido. Entonces fue como encontrarme a mí misma, fue como liberarme de muchas creencias, que también tenía muchas creencias; y la barrera de la edad, la apariencia, todas esas cosas volaron aquí. (DP10:26, TH1 -33).

En este sentido, en el rap, por ejemplo, los raperos encuentran un medio para decir todo lo que piensan sin restricciones; pues en primera instancia lo más importante es expresar sus ideas sin importar quien las escuche. Además, su sonido y ritmo es una invitación para explorar, ser libre y jugar.

Entonces es allí, porque me enamoro del rap, digamos, la música ha estado toda la vida, toda la vida, toda la vida. Adoro la música en todas sus expresiones, pero en rap entra a hacer eso, esa forma en la que sí yo puedo contar mis cosas sin que nadie me esté diciendo, ah marica debería sonar así, o ah marica no digas esto. No, si yo digo marica, digo mierda, digo lo que sea, es mi letra, vale chimba, y me estoy liberando de lo mío, te gusta bien y si no también. (DP10:36, TH2-22).

En el siguiente fragmento se evidencian las posibilidades que genera el rap, al ser capaz de permitir expresar ideas y pensamientos. En este caso, posibilita la misma creación del Yo.

Es que el rap tiene algo que envuelve, tiene algo que hechiza. Los sonidos muy ricos, le permiten a uno un poder, cómo expresar la frescura, poder abrirse, nadar en ese ritmo, poder ampliarse; cosa que otros géneros no permiten. Este permite mayor libertad de expresión, es

por eso que atrapa tantos, ¿cómo es que se llama eso? Tantas almas, porque permite que uno fluya, fluya en ella, eso es lo que a mí me ha seducido. Entonces yo pienso que el rap es una de las cosas, es una de las mejores cosas que me ha pasado en la vida, poder Yo aportarle mi voz lírica, eso ha sido una cosa de niños, es un juego de niños, o sea yo poder jugar, sentirme libre. (DP10:219:221, TH1 – 32).

En resumen, los relatos de los jóvenes giraron en torno a la libertad, la pasión, el conocimiento, la transformación, la evolución y la auto-superación que potencia la experiencia en el rap. Esta libertad da cuenta de las posibilidades que la práctica musical provee a los jóvenes, en la consolidación de una identidad como rapero o rapera. Asimismo, el rap se presenta como el mecanismo para la consolidación y construcción de un proyecto de vida –incluyendo lo económico-. Además, se presenta el rap como posibilidad de expresión y libertad, en oposición a otros géneros musicales –especialmente el reggaetón-. Como se mencionará más adelante, el reggaetón es un género que por su industrialización se postula por los jóvenes como lo opuesto al rap.

♪ *Ese soy yo - PT*

22 de abril de 1992

Nacido ese día

Y sólo por la voluntad de Dios.

Lo digo porque en el embarazo me abortaron

Pero ahora estoy vivo y no me mataron.

Dice en la biblia el profeta Jeremías,

Que cuando tú estabas en el vientre

Yo te conocía.

Cuando menciono esas palabras

Tengo los pelos de punta,

Porque el propósito de Dios a mí...

Victorioso desde que estaba en el vientre de mi madre,

Mejor dicho, desde que estaba en la espalda de mi padre.

Fui creado por, y para un propósito,

Hacer rap hasta la muerte,

Ese es mi depósito.

Y yo, esa es mi vida,

Ese es Pablo.

Es más humilde

Que una yegua en un establo.

b. Una apuesta artística: Vivir el rap, sonar distinto, transmitir

La configuración del rapero como artista, se refiere al posicionamiento que hace el sujeto sobre sí mismo en la escena musical del rap y sobre su labor, especialmente

aquellas asociadas a la consolidación de un nombre artístico y a la búsqueda de un estilo propio –que es denominado por muchos como la búsqueda de la esencia-. Por esta razón, para los jóvenes es importante siempre desarrollar sus actividades cotidianas ancladas a la escucha de la música, no solo del rap sino de diversos géneros que luego puedan ser integrados a lo que cada uno propone; pues la pregunta crucial que guía su proceso es: ¿cuál es su identidad y qué se aporta al movimiento musical del rap?.

La búsqueda del estilo propio se construye con la exploración de diferentes géneros, donde se integra el saber popular –calle- con el conocimiento de la música, los instrumentos y la realidad de la que se habla.

La esencia, el manejo de los bits, que es un poquito entre jazz, folklore, salsa y ese sonido noventero, digamos eso da una identidad que... que (...) está tocando. Da en el bit, y en las letras algo como más digamos en un lenguaje más calle, pero utilizando palabras también que digan: 'Ah, ese muchacho ha estudiado', 'Ah, ese muchacho está seguro', "Lo que está hablando es sensato a nuestra realidad", ¿Sí me entiendes? Y más o menos me he basado en crear esa identidad. (DP4:42, DA - 26).

A partir de la fusión de diferentes géneros, lo que se pretende es encontrar el sonido que aún no ha sido escuchado. En esta labor de fusión, entre los sonidos antiguos y los nuevos o la ampliación en temas para las líricas –no solo consciencia, sino sobre amor o desamor- por ejemplo, se producen nuevas líneas y formas de hacer rap, al ir consolidando estilos únicos.

El rap tiene muchas ramas y lo puedo fusionar de otras maneras, las cuales pueden llamarse una fusión, quién sabe que la creatividad me dé para crear un nuevo ritmo que nadie haya hecho antes. Y eso es digamos lo que a diario Yo experimento y creo en mis ratos libres, cuando digamos no tengo un concepto claro de lo que quiero hacer, o sea ahí es donde se activa la vena de creatividad. (DP4:98, DA -26).

Entonces uno está haciendo música, entonces tiene que hacerla atractiva, entonces es una fusión de lo clásico con lo nuevo. Y, en cuanto a las temáticas, las letras consciencia, también letras románticas, letras de desamor, que son las temáticas que predominan siempre en cualquier género musical. Pero generalmente son líricas consciencia. (DP6:30, PT - 25).

Un aspecto clave en la búsqueda de una identidad única o estilo propio, tiene que ver con la definición de un nombre artístico, a la hora de expresar o designar quién es el rapero o rapera, y cuál es su historia y propósito. En algunos casos, se trata de una búsqueda compleja para expresar todo lo que se quiere representar –una historia de vida- mientras en otros es el resultado de una reflexión simple. En todos los casos da cuenta de una nueva identidad, una nueva forma de ser que vehiculiza lo que ha sido silenciado.

Mira que no se, había buscado tanto pues como un nombre como rapero y no en realidad, un día me di cuenta que hacia parte de los del otro lado, los que todo el mundo ignora y de pronto por ahí me apareció y yo dije: “ah este es pa’ mí”. (DP8:12, SK1 - 18).

SA, es mi nombre al revés. Realmente, algunas personas le agregan como un misterio al nombre, o sea, como su propia interpretación, pero yo simplemente lo coloco porque pues hay que tener como una forma de ser identificado. Y me parece que de cierta forma cuando es “SA” el que rapea, es una forma muy diferente de ser, es como un espacio en que me dirijo más hacia otras perspectivas, más allá de la que tendría siendo Yo mismo, que por ahí yo soy una persona más callada, ya cuando me dedico a hacer arte trato de plasmar todo lo que en parte me callo. (DP7:4, SA - 20).

En la siguiente cita, un aspecto importante a destacar es que la búsqueda y definición de una identidad como rapero no es un proceso con un inicio o un fin, sino que es un proceso que va cambiado y se va modificando en el mismo ejercicio de exploración musical; transformándose el joven, pero también el tipo de rap que se hace.

Uno empieza con cierto radicalismo, empieza diciendo el rap es esto y punto, luego empieza como a explorar, a descubrir uno mismo qué puede hacer con su propio rap. A descubrir dónde quiere llegar y ese tipo de cosas, no quedarse en que yo sólo hago rap y punto, yo hago rap y yo hago los temas así y ya, sino tratar de abrirse a la crítica pública, a la crítica de uno mismo que hacen que uno vaya puliendo y se vaya transformando en lo que uno hace. (DP7:22, SA – 20).

Con respecto a los propósitos y metas que establecen los jóvenes en torno a su participación en el rap, estos giraron en torno a los términos “real” y “no real”. Esta definición hace referencia a que tanto se es o no un representante “digno” del rap, pero sobre todo del hip hop. Esta división responde de manera concreta con aquellas prácticas que dentro del movimiento y escena musical del rap son y deben ser asumidas por los jóvenes en términos de las letras y mensajes que se proponen – protesta/revolución vs. Amor/desamor-, el consumo o no de sustancias psicoactivas, la estética corporal, los lugares que se frecuentan o en los que se presentan, y qué tanto se modifica el mensaje o los temas por la industrialización de la música.

Aquello que define lo real y no real fue definido por los participantes como:

Primero, la correspondencia entre lo que se dice y lo que se hace, es decir, aquello que se propone en las líricas debe ser la propia historia, la vida real.

Si me tildan de no ser real, por algún momento vivir de mi música ya sea haciendo, o sea, mezclando el rap con otro tipo de género o haciendo otras cosas, Yo prefiero no ser real, pero cumplir con mis objetivos. Bajo ese concepto y para mí ser real, es ser consecuente con lo que uno dice en sus canciones y aplicarlo en la vida real, para mí eso es ser real. Entonces ese es mi concepto. (DP1:60, BE - 22).

Ser real, es conectarse y transmitir la realidad que está dentro de una, porque si no se

sana una, como vas a querer. Y si uno puede hacer muchas cosas porque todo está dentro del proceso, porque los mismos procesos te han llevado a eso. Yo antes de estar bien, también estuve peor y ayudando a otras personas y ayudé, pero digamos que también me estaba retrasando a mí. Es sentirlo y si lo sentís de corazón sos real. (DP9:34, SO2 - 26).

Segundo, la capacidad de constituir un proyecto musical y económico, que posibilite la construcción de un futuro.

Yo creo que mi forma real sería esa, Yo le estoy siguiendo los pasos a BE porque creo que ese es un modelo digno de imitar; o sea Yo no voy a imitar el que se queda encerrado en su casa y solo comparte sus temas con los de adentro y ya. No. A mí me gustaría salir como él, conocer, viajar, vivir de esto, no tenerlo como en un segundo plano... Yo creo que ese sería mi sentimiento de ser real, de vamos a meterle la ficha, pero también vamos a que esa ficha me traiga otras dos fichas que es una estabilidad económica en algún futuro, que se yo veinte o treinta años, pero que me la de, si no me la da la sociología. (DP2:73-74, BO - 22).

Entonces necesitamos proyectarlo de esa manera para dejar de ver esto como un sueño y tenerlo como un trabajo, porque ya con 25 años es suficiente de que: 'ay, bacano tu sueño, pero ¿qué estás haciendo?'. Pues que mi sueño es mi trabajo, estar consumiendo todo mi tiempo como artista y de pronto usted no le guste, de pronto usted lo subestime, de pronto usted crea que no, pero hay gente que gana millones de esto. (DP11:137, WA - 25).

Y finalmente, lo real no está dado por el origen o el proyecto económico que se quiere consolidar, si no sobre aquello que se escribe, y el mensaje que este aporta.

Es que esa fue la mentalidad, ese fue el chip que se cambió, ¿sí? Venía uno de un concepto muy errado de lo que era la música comercial y resulta que nos dimos cuenta que eso no es escribir por escribir, ¿sí? Todo eso, no importa usted dónde esté, no importa si usted creció en el barrio más rico, usted tiene algo que contar, algo que decirle a la gente, algún mensaje, todos somos iguales, seres humanos, todo eso, ¿no? Tratar como de recalcar eso y ya lo demás viene por añadidura que es el dinero. (DP10:174-175, TH3 - 20).

En este sentido, una de las discusiones centrales en esta disputa estuvo orientada en la comercialización e industrialización del rap, y por tanto en el tipo de proyecto económico que se quiere consolidar. Una postura asumida por todos los participantes sobre lo "real" o "no real" fue definida finalmente por una apuesta personal, que debe responder exclusivamente a la coherencia con la que se actúa.

♪ **Amargos sabores - CH**

*Amargos sabores, malas situaciones, dolores, mayores,
preocupaciones y la vida no me muestra los colores
solo Dios el Hip Hop conoce mis condiciones.
Amargos sabores sirven de inspiraciones
yo espero sin rencores, tiempos mejores.*

*Cuando bajen las tensiones y mi alma ya no llore,
 mientras eso pasa yo sigo haciendo canciones
 tengo que expresar mi conformidad en la oscuridad,
 solo Dios, el Hip Hop me inspiran tranquilidad y calma total,
 así me puedo relajar, ellos son un lugar donde me puedo refugiar.
 El Hip Hop es mi otro yo
 esa voz de mi interior
 el que se expresa con rigor y no tiene compasión.
 Dios es mi guía el que me saca de fantasías,
 el que se acuerda de mí, cuando otros se olvidan.
 Cuando no quieran hablarte yo estaré para escucharte,
 el Hip Hop te hace fuerte ese es tu arte sigue pa' delante,
 que nada te canse, soy el que va a guiarte,
 yo soy tu mundo aparte,
 tu único amigo entre amigos que te acompañan,
 que a tus espaldas hablan, pero en tu cara callan, vaya.
 Yo soy real leal, el amigo que nunca falla y te libra de canallas.*

c. Proyección social: Uno ni se da cuenta y uno no sabe qué tanto efecto puede causar

Para los jóvenes raperos, aunque hay diferentes posturas sobre el fin último de la música, entre quienes propenden por un proyecto económico y entre los que considera que es un estilo de vida, para todos hay una intencionalidad en aquello que se pretende decir desde la música. El sentido de transmitir un mensaje responde a la necesidad de constituirse en un agente de transformación social para otros y para sí mismos. En este sentido, los relatos transitaron entre consolidar un proyecto de vida y ser un ejemplo, es decir, consolidar un proyecto social y transformar una realidad concreta; esto a partir de la constitución de fundaciones, movimientos y redes de hip hop y la creación de plataformas virtuales –redes sociales, canales en YouTube, emisoras virtuales-.

Alrededor de esta labor y tarea a desempeñar en el rap, el discurso se centra en la necesidad de movilizar la conciencia propia y la de otros. La conciencia no como una noción teórica, sino una realidad pragmática, que se refiere en algunos casos a la transformación personal y social.

Y yo le digo a mi compañero, parece, pero es que ¿cómo vamos a hacer para desmovilizar la calle solamente con rap? Porque el pelado puede ir un sábado, perdón un domingo de dos y media a cuatro y media, estar con nosotros allá, pero es que a la larga ¿él puede retroalimentar eso y enseñarles a otras personas? Entonces yo le decía a él, ¿será que si estamos haciendo el papel indicado para que le toquemos la esencia a alguien y hacer una transformación más macro? (DP2:6, BO - 22).

Ser consiente también se definió como una postura analítica sobre lo que sucede en el barrio y aceptación de las diferencias culturales e ideológicas.

Pues me he podido formar musicalmente, he podido lograr, mejor dicho, el rap me ha ayudado digamos a ser un poco más analítico en cuanto a la problemática social de lo que pasa en el barrio, ser un poco más consciente, ser como más... sí, como... ¿cómo le podría decir? Tener más sensibilidad en cuanto a la problemática que hay en nuestro barrio, ayudando a entender la diversidad de culturas también y de pensamiento, porque por lo menos en el rap siempre uno encuentra personas que tienen ideologías. (DP5:58, HE - 31).

Para otros jóvenes, la búsqueda de la conciencia se centra en el mensaje que se transmite.

Pero cuando ya no sigo yendo a la iglesia, ya comienzo a cambiar letras ya no tan cristocéntricas sino un mensaje más social, letras más... no tanto que digan que busquen de Dios, sino que busquen paz en sus corazones, a que luchen por sus sueños, a que tengas visiones, a que tengas soluciones a sus problemas en todas las áreas de la vida, tanto en la sentimental, como en la económica, como en la laboral, bueno. Todo desde la experiencia que uno ha vivido, las transforma en letras, y ahí empieza a dar el mensaje a través de rap. (DP6:14, PT - 25).

En conclusión, la conciencia hace referencia a la transformación social, es decir, al efecto que se produce a la sociedad con el rap. No obstante, la transformación social confiere y trae a ellos una importante responsabilidad sobre el tipo de mensajes que se promueve. No sólo se trata de qué situaciones con las que configuran su repertorio lírico, sino cómo se promueve un mensaje positivo.

Digamos que una idea se puede transformar en una realidad, porque a uno le sale una idea y luego esa idea se vuelve una canción y luego esa canción le llega a una persona después de que la subas en internet, uno ni se da cuenta y uno no sabe qué tanto efecto puede causar en esas personas, entonces, así como puede dañar. Por eso uno tiene esa responsabilidad de que lo que escribe sea algo positivo y de que vaya con una buena energía hacia las personas, porque si te llega y estás en un momento devastador, pues que te levante, pero entonces esa es como la idea de transformación que siempre hablamos. Que no importa las barreras ni donde llegue mi voz, sino que llegue de una forma positiva, bonita y de buena energía. (DP9:31, SO1 -32).

Sobre los mensajes tanto de las líricas como aquellas que se escriben desde las plataformas virtuales, aunque son un mecanismo que los jóvenes tienen para una interacción con sus públicos, amigos y familiares; muchos de ellos no alcanzan a dimensionar muchas veces el efecto de sus palabras.

Pues digamos que por ejemplo mira ahorita antes de que llegaras, Yo subí en las redes sociales esto, esto lo hizo una oyente, esto es una foto mía, con una frase mía... digamos que eso me lleva a entender a mí que a la gente le está quedando en las rimas eso, le está quedando las rimas en el corazón y algún problema en su vida le está dando una solución. Digamos que a veces en mis redes sociales yo pregunto "cuál es tu frase favorita de mis

canciones y de qué te ha servido" entonces encuentro muchas frases y entonces encuentro historias, como de que "no, yo iba a terminar con mi novia y escuché tal canción tuya y logré acomodar mi relación" y bueno, cosas así. Entonces uno ve que ahí está haciendo, está sirviendo en algo que uno quisiera que llegara a más oídos, a veces digamos uno tiene una letra muy interesante y que uno sabe que no todo mundo ha escuchado esa canción, es triste para uno; pero entonces digamos que a los que la han escuchado, les ha servido las letras que uno hace para algún aspecto de su vida. Entonces uno con eso se siente bien y que uno va a saber que, a diario, hay un oyente nuevo que está escuchando alguna canción tuya. (DP6:75, PT - 25).

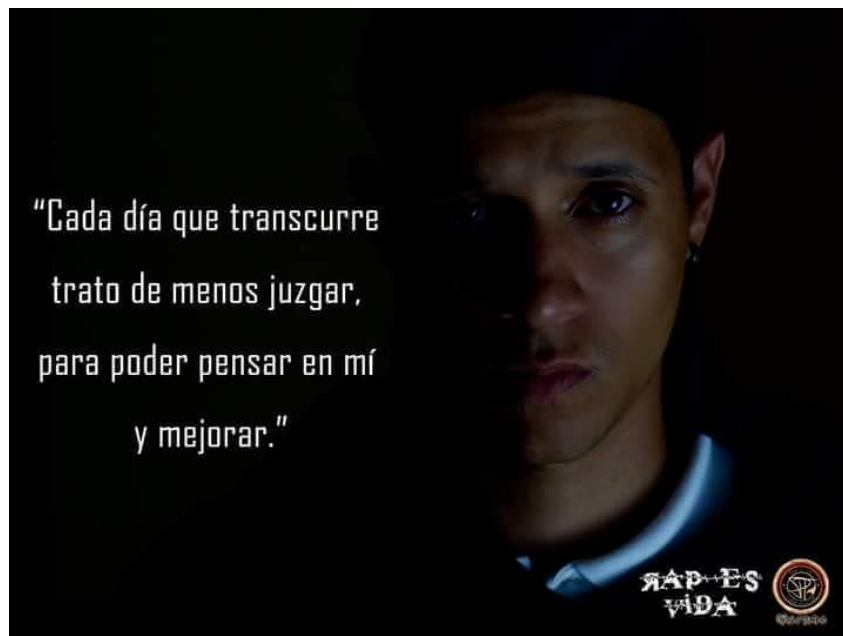


Figura 2. Fotografía de página de Facebook

Resumiendo, una apuesta por la transformación social se configura a partir del reconocimiento de la responsabilidad acerca de lo que se dice en las líricas; no sólo se trata de producir música, se trata de producir un estilo de vida y un mensaje positivo que transforme a la sociedad. En las diferentes líricas que los participantes construyen se recrea la vida, la familia, el mundo, el amor y la muerte, entre otros temas; pues lo que se busca con el rap es la toma de conciencia y la amplitud del conocimiento.

♪ **En memoria- HE**

*Esta canción la escribí, pensando en aquellas personas
que crecieron con nosotros, con los que compartimos momentos especiales
y que hoy no están aquí, pero que llevamos en nuestra memoria.
Recuerdo hoy aquellos conocidos,
Que se han ido,
Aquellos con los que compartía buenos momentos.
Tiempo preciado, aunque fiscalizado el sentimiento,*

*No volverán por el mismo camino.
 En esos tiempos, yo tenía que vivir atento, lento,
 podía ser víctima de violento,
 Pero la mayor parte del día la vivía sin preocupaciones
 y así conseguía estar contento.
 Con ellos, con los que yo pasaba largas horas,
 Debatendo de los autos, de las motos, de las modas.
 De la fulana y de su hermana y la mala señora,
 de los falsos envidiosos y de los amigos de Cora.
 Tal vez haciendo fechorías,
 Fumando, tomando, demostrando que en ninguno había cobardía.
 Pero ignorando en sí lo que estaba pasando,
 Que nos estaba matando, lo que a la vez nos divertía.
 Son tiempos que vivimos,
 Que pasamos, y que ya no volverán.
 Pues está establecida ya la muerte,
 Y después nos juzgarán.
 Son tiempos que vivimos,
 Que pasamos, y que ya no volverán.
 Y sólo hay dos destinos inevitables.
 ¿Hacia dónde tú irás?*

d. Visión política: Rompiendo con el miedo y el silencio

El posicionamiento de un sujeto político en la práctica del rap, más que por la búsqueda de una revolución, lucha o protesta –aunque en algunas ocasiones estos términos sean empleados-, se establece a través de la declaración de la “verdad” y la voz propia. Una revolución se hace afuera, pero empezando desde adentro.

Realmente Yo a lo que quiero llegar es, o sea llegar a cambiar muchas personas en los hábitos, no digo la forma de pensar... y como el hip hop me salvó la vida a mí, también le puede salvar la vida a muchas personas. Pero realmente uno no cambia vidas si antes no cambia uno y la revolución empieza de adentro hacia afuera, el día en que yo cambie, ese día realmente va cambiar todo mundo; pero pues la razón por la que estoy acá y soy MC -maestro de ceremonia-, es porque ahí encontré la paz, encontré como la calma y realmente me encontré a mí. (DP3:42, CH – 28).

En este relato, se resalta por ejemplo una “verdad” alrededor de los derechos humanos y ciudadanos, haciendo hincapié en que esta verdad se dice con un estilo propio y desde una experiencia personal.

En estos momentos estoy basado prácticamente de una identidad que represente y defienda los derechos de los ciudadanos actuales, los derechos básicos. Actualmente no estoy en Buenaventura, que es donde ‘jum’ a capa y espada se defendió por mucho tiempo, pues de que tuvimos la oportunidad de volver, de grabar y de generar esa identidad que te decía ahora. Entonces ahora yo quiero basarme a nivel nacional, representar la nación bajo esos mensajes que todos los días nos atropellan como la... el desempleo, la baja calidad educativa... ehh lo que se roban, la corrupción, todo eso que implica el sistema y la

subyugación del sistema, y la represión del sistema. Todo eso que el sistema nos agobia a diario a todos los colombianos de clase... noo a todas las clases, todas las clases están afectadas, porque la salud también hasta el más rico se ve afectado ¿Sí? Pague... ¿Cómo se dice? Ehh... así pague ese ehh... ese digamos salud privada, pre-pagada, así digamos pague esa salud pre-pagada, digamos si les dio la gana a los médicos de no atendernos, no atienden. Todo ese tipo de derechos que nos afectan a los ciudadanos como tal. Es lo que digamos voy direccionado ahora, pero interpretado hacia mi estilo de vida, desde mi lenguaje, no desde digamos como si fuera un noticiero, porque si es para contarlos como los noticieros para eso están los noticieros y Yo no hago nada, pero es contarlos desde mi lenguaje, desde mí. (DP4:50, DA - 26).

De igual forma, las líricas deben abordar temas de actualidad; en otras palabras, se escribe sobre lo que sucede.

Rap discursos son letras como en una estrofa de 12 rimas que Yo siempre compongo, en la que Yo hablo temas de la actualidad. Por ejemplo, yo hice uno para la tragedia de Mocoa, hice otro para... Bueno no, digamos que de temas así de la actualidad y también eso... las letras, por ejemplo, el último que Yo saqué hablé de la situación de Venezuela, hablé de lo que pasó, de toda la revolución que ha tenido la llegada de Trump a la presidencia, de todo lo que ha traído mundialmente. También en su momento hice rap discurso sobre la paz, cuando estaba el proceso de paz con las FARC que hubo el plebiscito y todo, entonces siempre el rap discurso que Yo saco es hablando sobre la actualidad. Entonces el que Yo voy a grabar, de hecho, mañana grabo uno para lo que va a salir el sábado, habla sobre vivir bien, porque uno no sabe en qué momento va a morir, por lo que ha pasado, por lo que pasó en Manchester, por lo que pasó en Mocoa y por lo que llega de Perú. Esas tragedias que pueden suceder en cualquier parte del mundo, entonces cualquier ser humano, no están a salvo de la muerte. (DP6:73, PT - 25).

En el caso de las mujeres, la verdad que se dice está dirigida a las relaciones que se establecen al interior del mismo rap, entre los raperos; al reivindicar un estilo, una letra y una forma de ser mujer en el ámbito de lo público.

Construir letras o hacer una crítica, porque desafortunadamente el Hip Hop también es machista, porque pues estamos en un mundo patriarcal y el sistema así nos lo plantea y digamos que, aunque nos vamos sacudiendo de algunas cosas, pues es imposible no mancharse, entonces también se pone como el dedo en la llaga de los compañeros. Algunos no les gusta nuestras letras porque nosotras como que reivindicamos la palabra puta, nos reivindicamos, nos transformamos sí. Como que le damos otra connotación a esa palabra, las brujas. Entonces mucha gente choca, pero entonces es también el proceso. Luego le vamos comentando a los compañeros o ellos van como analizando, ahh no es que estas viejas, no es que sean putas, sino que es que cantan sobre eso, porque también lo toman literal, entonces si ve las ve, las putas, y luego van comprendiendo y el proceso pues continua, y no sé qué nos depara el mañana, pero pues... (DP9:45, SO1 - 32).

La participación y vinculación a la escena del rap por parte de las mujeres, se concibe es sí mismo como una acción política, en la medida en que participan en un escenario eminentemente masculino.

Y decir soy rapera porque llegan muchos a saber cómo que está haciendo, lo está haciendo bien o no, suena bien o no. Entonces es como muchas críticas al inicio y también como romper ese miedo a decir voy rapiar y me tiro a rimarles y rompo ese miedo y ese silencio, entonces comienzan como uy que dijo, y como concuerda lo que dijo con la persona, y más en este caso que nuestras letras son feministas. Entonces mucho de lo que decimos, como lo decía la parcera aquí, choca, choca con mucha población y ahí va como especialmente en la familia... ahh las feministas que están cantando de putas, de brujas, que como así que putas, que brujas, y sobre todo esa música que parece de hombres. Entonces sí pienso que hay como mucha recriminación, crítica, pero siento que eso son como pruebas que te fortalecen y te hacen decir: “listo, supero estas pruebas y logro hacerlo mucho mejor, con más fuerza, logro empoderarme de mi propio rap, de mi propia música”. Entonces te mantiene activa, esas críticas y todo ese tipo de cosas te mantienen activa, a hacerlo cada vez mejor, no por romper las críticas sino por saber qué lo estas logrando y que paso a paso vas haciéndolo bien y te vas sintiendo mucho mejor con tu propia música. Al principio no lo niego para mí era difícil porque la verdad el feminismo yo lo conozco por la SO1 más que todo y para mí era difícil romper todos esos estereotipos, todas esas cosas con las que uno viene y sin embargo dije: “no pues, lo comprendo, me siento identificada y por eso lo quiero hacer y además porque lo siento en mí también, entonces con toda”. Sin embargo, las críticas alrededor, uff te hacen sentir como que uuy es que en esa frase dije que con las que quieren se acuestan, ¿y cómo lo van a entender? Van a pesar que yo me quiero acostar con el que quiera. (DP9:49, SO2 -26).



Figura 3. Captura de pantalla de página de Facebook

El término “lo político” es pensado y asumido como una oportunidad para expresar la inconformidad, ya no solo para otros raperos o en el barrio –calle-, sino a todo el mundo a través de las plataformas virtuales.

Es que todo parte a través de la escritura, uno con la escritura puede simplemente sacar historias de la nada, contar lo que uno siente, expresar la inconformidad y con un ritmo, complementando siempre la escritura con un ritmo. Yo pienso que es como un poder, el que tiene la comunicación, el que tienen los medios controla un poder tremendo. Entonces imagínate que vos podas hacer una canción y que en un momentico la escuchen cinco

millones de personas, como ocurre hoy en día gracias a la tecnología y a los hits musicales y a los productos musicales como tal. Entonces son cinco millones de personas que quedan con un mensaje, que quedan con una idea. Uno no puede ser tan criminal de rapear cualquier estupidez, uno tiene que rapear algo que por lo menos sea algo que transmita un sentimiento, ya sea de rabia, ya sea de ahh este marica no dijo nada, lo que sea pero que transmita algo. Y después que uno logra eso, ya uno se parcha y empieza a hacer música simplemente. (DP11:43, WA - 25).

Estas posturas alrededor de lo político evidencian una tensión entre aquello que debe ser encriptado –encubrir, ocultar- o no en las líricas que se componen. Y aunque en algunos casos se intente describir y explicar con detalle el sentido del mensaje que se quiere transmitir, de todas formas se acepta la posibilidad de que el otro –oyente- establezca su propia explicación.

SO3: No, hay que explicar, hay que entrar a contextualizar a la gente, porque si no, de pronto se llevan un mensaje erróneo o equivoco de...

SO2: Por lo menos, lo que me gusta a mí mucho es encriptar cosas, bueno no encriptar, sino que veces quiero decir tantas cosas y pues lógicamente como somos tres entonces tenemos tanto para tal, y a veces por el modo en el que hablamos. Me presta la rima para decir muchas cosas juntas que a veces ha traído eso, a que la persona diga, no, pero no te entendí, no está muy claro eso ahí. Y claro porque en realidad parte de un principio desde mi persona, y si yo la hubiera hecho pensada para vos, pues la hubiera hecho dependiendo de tu forma, para que vos me entiendas. Pero parte de eso es como por mí. Y entonces pues al fin y al cabo yo también soy parte del sistema, y pues por lo menos al principio de mi carrera eso me frenó, porque yo escribía poéticamente y varios me decían, es que la gente no te va a entender, y luego otra venía y decía lo mismo. Entonces pasé a extremos, como a decirlo todo muy menudiadito. Y lo bueno es que ellas, bueno todas tocamos temas muy distintos y me hice sentir como que bueno no tenía que ser todo encriptado y no todo tan desglosado para que la gente entienda.

SO1: Sí, porque igual no todo el mundo tiene el mismo nivel de conciencia, entonces si es mejor como explicar un poquito de qué se trata la cosa y pues ya de ahí para allá, porque el arte igual es abstracto. O por lo menos las palabras que Yo diga pues la gente la puede tomar de muchas formas; y pues nosotras que hacemos eventos de mujeres y nos siguen diciendo, bueno pues si ustedes hablan del género, ¿Por qué solo hacen eventos de mujeres? Entonces cosas como esas. (DP9:145-148, SO).

En este relato, el encriptar se produce como efecto de un estilo propio, una costumbre y una forma de componer.

Pero es el estilo, él no encripta nada, él simplemente lo suelta. Pero entonces, Yo si me acostumbre a encriptarlo gracias a que trabajaba con dos personas que hacen lo mismo, todo lo encriptan, todo lo mandan... mandan el mensaje de una manera que solo lo entiendan los que son y si no entendió paila y para ellos es rico que el rap de ellos no lo entiendan. (DP11:43, WA – 25).

La voz propia en este caso, se organiza en una forma de escritura – lírica, rima, poesía- que no siempre debe dar cuenta del mensaje en forma directa y concreta,

pues al establecer que aquello que se dice solo sea entendido por los que son, asegura la libertad en el ejercicio de creación. Por esta razón, encriptar o no el mensaje es una posibilidad de libertad que ofrece el rap.

♪ **Callejeras - SO**

*Arroz con leche no me quiero casar. ¡No!
Ni ser la señorita de la capital.
No quiero coser, ni.
Ni quiero trapear.
Solo quiero abrir la puerta para ir a jugar.*

*Risas
Pásela sin devolverla,
No! Tacho, tacho, tacho.
Necia! Le toca a usted*

*Estas somos las mujeres representado en las calles,
Este es el real hip hop que vivimos en el valle
Rimando buen rap vamos a hacer que estalle
Tu cerebro de información,
Excusas no se valen para aprender sobre el ser de la mujer,
Ese ser tan lindo que nos trajo a nacer,
Ese ser tan puro ahora lo quieren vender.
Entre más tetas y culo, dice: aún más placer.
La creen más mujer, que se mete a la cocina para la prueba final,
Si sabe cocinar buena esposa será.
Y sino obvio la van a botar.
Ese tipo de mujer a mí no me representa.*

*Estar en las calles conociendo el mundo desde lo más profundo.
Aprendiendo para enseñar, pero sin dinero.
Luchando por la educación, que sea un derecho primero.
Estamos en nuestro gueto en representación del pueblo.*

4.1.2 Los Otros

Definir una subcategoría sobre **los Otros** fue la oportunidad para señalar quiénes aparecen, cómo se relacionan y la manera en que son enfatizados en el discurso. En este caso, la familia y los raperos tuvieron mayor énfasis en los relatos producidos por los participantes.

a. La familia: Típico consejo de mamá y típica cinta de mamá

En los relatos de los participantes, los miembros de la familia son actores claves cuando se habla de cómo la música se configura en una experiencia cotidiana y significativa.

Mi papá, él es melómano, Incluso él canta salsa, ha estado en orquestas de salsa, entonces siempre crecí con lo de la música, como de la Fania, salsa siempre, salsa clásica. (DP5:40, HE-31).

La música desde pequeño, por ejemplo, mi mamá compraba casetes de música, y yo desde chiquito me críe escuchando música y siempre quise hacer algo con la música. (DP6:16, PT - 25).

O sea, yo tomo muchas referencias de la salsa porque mi papá ha sido muy salsero y me pegó eso desde que estaba muy pequeño, o sea es algo que hace parte de mi vida. (DP7:41, SA - 20).

Una de las participantes sitúa la experiencia familiar con la música en torno a la resistencia y sueños frustrados.

Bueno pues a mí también lo mismo, estaba como de un lado para otro lado, mis padres se separaron cuando yo estaba muy niña entonces tuve tiempo para compartir mucho con mis abuelos paternos, y todos han sido como cantantes frustrados por así decir, porque ahí también entran otras prácticas del sistema donde no hay cabida para eso y donde eso también eran otras cosas que no. Por ejemplo, en la época de mi abuela las mujeres que cantan eran, la mujer de burdel; pero mi abuela sí tuvo un papel como...fue una mujer revolucionaria. (DP9:9, SO2 - 26).

Algunos participantes, enfatizan en que la familia brinda un espacio donde pueden tener reconocimiento de sus aptitudes hacia la música, apoyando e incentivando esta práctica.

Entonces creo que eso es una de las cosas por las cuales digamos mi papá ya me empezó a apoyar con la música, incluso él me ayudó con una grabación. Un amigo de él que tiene un estudio, yo grabé un cd allá, y entonces sí hubo apoyo en esa parte. (DP5:50, HE - 31).

Desde los 3 años, mejor dicho, mi mamá me regaló unos cuentacuentos, y yo era todos los días poniéndole sonoridad a los cuentos. Yo era loca poniéndole musiquita. Estuve muy relacionada en un entorno muy cultural, ya que tengo una tía que ella tiene una Academia de baile y entonces ella antes de montar eso... Ella trabaja como docente y entonces en el barrio El Vallado llevaba mucho a cabo esos talleres con los muchachos y todo eso, entonces nos metían allá. (P10:21, TH1 - 33).

En los casos en que se introduce y escucha el rap en el ámbito familiar, fue promovido principalmente por hermanos, primos o tíos.

La verdad yo no entendía mucho el inglés porque era un niño de 7 u 8 años, ¿sí me entendés? Pero yo preguntaba a mis primos mayores, a mis tíos, de qué más o menos

trataba y ellos más o menos me daban una interpretación. Y ahí fue que yo comencé a... comenzó a gustarme, digamos a admirar ese tipo de rap, ese tipo de poesía y música. (DP4:16, DA - 26).

En el caso de los padres, especialmente en la madre, los significados asociados al rap señalaron el consumo de sustancias psicoactivas como una práctica negativa promovida desde este género.

Mi mamá cuando se dio cuenta que yo empecé a hacer rap, puso el grito en el cielo y dijo: "no, usted no vuelve a ir por allá, usted se va por allá es a meter yerba y quién sabe cuántas cosas más". Típico consejo de mamá, y típica cinta de mamá, y con el tiempo comenzó como a aceptarlo, pero a la vez no, y como que lo dice de una manera que mmm. Lo hace, pero no es como que lo apoye cien por ciento, pero no me pone pereques, o sea yo le digo amá voy a grabar, vaya, yo le digo amá me voy a presentar en un bar, vaya, ah que no sé, me voy a ir a escuchar rap. Pero siempre es como que, aquí no me vaya a traer a esa gente, eso como que hágalo, pero por allá. (DP2:90, BO - 22).

Yo de por sí desde niño no estoy tan vinculado con el rap por lo que vengo de una familia cristiana y desde los 4 años voy a una iglesia cristiana, y si en la casa se ponía algo que no era de la iglesia digamos un Rock... Aunque mi mamá era muy rumbera. Y aunque así estuviera en la iglesia a ella siempre le gustó su música... Pero sí digamos que yo de niño hubiera escuchado rap mi mamá hubiera dicho "eso es música del diablo" y más como de la situación que se veía... Hoy es normal, hoy es normal que un niño escuché una canción que diga "soy un hijueputa" normal ¿no? Pero cuando yo era niño no. Yo en mi casa no pasaba, entonces nunca escuché rap de niño, así que yo tuviera casete de rap, no. (DP6:56, PT - 25).

Sin embargo, algunas visiones negativas que tenían los padres sobre el rap, se han ido modificado o replanteado cuando han visitado algunos de los escenarios en los que los jóvenes participan –en el marco de la fundación “Desmovilizando calles” o en algunas presentaciones en el barrio.

Hay una man que una vez llevó a la mamá allá. Y la señora no sé qué se esperaba, o no sé qué le había contado esta man. Y la señora lo primero que hizo fue que se sentó y yo le dije “*Buenas tardes*”, y ella como que buenas, pero de una manera como que saludeme y ya no más. Y ese día me tocaba a mí, y yo comencé y les dije bueno muchachos vamos a iniciar, ya eran las tres y entonces les dije bueno yo les traje algo para leer; en ese momento me había sacado dos libros de poesía de aquí de la universidad uno de Benedetti y otro de cómo hacer poesía rápido. Y la señora como que analizó todo eso rápido y yo pues la verdad no quise hacer nada de lo diferente a lo que siempre hacemos, yo quise que ella viera lo que nosotros hacíamos, entonces yo les dije si pillan muchachos que de algo sirve estudiar. Entonces ya al final de la tarde la señora ya como que hay tan bacano y dijo aquí lo dejo para que siga viniendo. (DP2:121, BO - 22).

Aunque en algunos casos la visión negativa se mantiene, ésta entra en tensión con percepciones y experiencias en las que se replantean algunas ideas sobre el rap y los raperos.

Y me parece muy chistoso porque a ellos no les gusta, pero los llevé y me tocó, y vieron a los pelados de la fundación, y al final mi mamá terminó diciendo, “pues parecen buenos muchachos”. (DP2:95, BO – 22).

En el conjunto de los fragmentos y los sentidos que emergen sobre la familia, los jóvenes transitaban en dos visiones. Por un lado, como aquella que posibilitó un acercamiento a la música –principalmente salsa, boleros, romántica-, y desde la cual se promovieron gustos, intereses, sueños frustrados o historias familiares de resistencia. Y, por otro lado, como aquella que rechaza y asocia al rap al consumo de alucinógenos o a prácticas no acordes a los valores familiares o cristianos.

b. Los raperos: ¡Y Yo los veía como unos héroes!

Paralelo a la familia, los raperos –ya sean estos del barrio, el colegio o la televisión- fueron nombrados como personas claves para acercarse a la música. Aunque la música había tenido un inicio con la familia, fue en el barrio y con el reconocimiento de otros raperos que se dio el acercamiento y la vinculación al rap.

Para todos los participantes, la mayoría de los raperos que ya venían participando en la escena del barrio o la ciudad, se constituyen en modelos a imitar o seguir.

Si por ejemplo de los espacios en la ciclo-vía, ahí se veía mucho pues rapeando, pues uno los veía como unos héroes, uno no podía creer que hicieran eso. Yo los escuchaba cantar y uno decía cómo hacen para cantar tan rápido y yo lo intentaba hacer y me ahogaba. Yo tenía 13 años y Yo intentaba rapear y me ahogaba y yo no, pensaba que era imposible eso, pero escuchaba esas canciones... Pero también los eventos que uno veía, en los cumpleaños del barrio se subían unos muchachos a bailar break dance, que uno en esa época no sabía que era el break dance y uno veía como bailaban, y después se subían los que rapeaban y uno veía un poco de flacos con ropas anchas, y a uno le llamaba mucho la atención. Y Yo los veía como unos héroes, y Yo decía desde pequeño que yo quería ser así, que yo quería verme así. Y los que bailaban, de hecho, yo también estuve bailando, pero pues finalmente no me llamó la atención, lo que me llamó la atención fue cantar. Entonces fue más que toda esa experiencia así de verlos en los barrios y todo, en las esquinas, en los buses cuando se subían a rapear, de ver cómo hacían eso para mí es muy sorprendente y quise adentrarme. (DP6:62, PT – 25).

Nuevamente en este fragmento se resalta que los raperos fueron los referentes centrales del barrio y una clave importante para vincularse en el rap, reconociendo su papel en la entrada y fortalecimiento del rap en la ciudad.

Él fue el que trajo de Buenaventura los LPS más bacanos, cuando nadie tenía que de bailar break dance ni nada de eso, él fue el que trajo todo eso y él es el que tiene una cantidad de registros de hip hop de los 90's, cuando los que ahora uno ve ya viejos de 40 años, eran unos peladitos de 15 años aprendiendo a cantar. Entonces él históricamente en lo que ha hecho en El hip hop de Cali es interesante. (DP6:106, PT – 25).

Asimismo, en los relatos de los participantes se afirmó que algunos raperos permitieron identificar el rap como una alternativa posible para sus vidas.

Pero si estuve cerca de barrios como Mojica que allí surgió Flaco flow [...]. Que allí surgió el rap del Judío, casi todo el Cali rap cartel. Entonces conocí al Judío, conocí a algunos del Rap cartel. Tuve la oportunidad de cantar junto a uno de ellos. Estuve conociendo pues a Flaco flow, pues de lejitos, pero lo conocí. Entonces son como cositas que vos decís, ve ellos también estaban en mi barrio, pero ellos supieron salir. Entonces yo me fui más por eso. Entonces yo creo que la primera persona que me inicio en esta cinta fue mi tío, segundo fue conocer a más personas que les gustara esto en el colegio y hacer freestyle. Eso fue lo que me impulso más (DP2:88, BO – 22).

Una vez se empieza a hacer parte del movimiento del rap, se empiezan a promover y fortalecer relaciones y vínculos entre aquellos que se interesan en el rap, estableciendo acciones de cooperación y trabajo conjunto.

En realidad, soy muy partidario también de por algunos tiempos trabajar con artistas ya sea un beatmaker u otro MC y hacer proyectos, me gusta mucho, así como que combinar ideas como qué vos tenés estas pistas, yo rapeo, me trama tu estilo, al beatMaker le gusta el estilo del rap, entonces se complementa un poco. Con A. tenemos bastante afinidad en ese sentido, realmente siempre que nos vemos tal, conversamos, pensamos en hacer música, en hablar de la vida normalmente (DP7:24-26, SA – 20).

En otros relatos se subraya por ejemplo la distancia y tensión que hay entre los raperos, especialmente sobre las formas en que se asumen y consolidan diferentes posicionamientos -estos giran alrededor de los ritmos, letras propuestas y/o su comercialización- dentro del rap.

Bueno es que dentro del rap hay algo que a mí me parece muy chistoso y es que se dice el real, ahh que ese man es real que yo no sé qué. Entonces yo veo a los manes que dicen que son reales, meten vareta las 24/7 no estudian, solamente quieren hacer rap pero no quieren ganar plata, ehh se meten en cintas X y. entonces yo digo ¿eso es ser real? (DP2:48, BO – 22).

Por eso es que se tambalea mucho. Piensan mucho para lanzar un tema, pero no piensan para lanzar un comentario en contra o a favor de alguien por Facebook. ¿Cuál de los dos campos me está aportando más? El de aportar o no aportar, el de insultar en Facebook o hacer una canción de cualquier cosa, cualquier cosa así sea fea. Obviamente la canción porque me va a dar una definición de que sí he avanzado o no he avanzado o sigo en el mismo punto o qué es lo que quiero ¿Sí me entiende? Y eso es lo que pasa aquí, no hay una constancia, no hay una constancia y están los modelos a seguir. (DP4:106, DA - 26).

Los participantes en su discurso señalan que los raperos tuvieron un papel clave en la elección del rap para la consolidación de su propio proyecto de vida. Algunos relatos los situaron como modelos a seguir, otros como alternativas para desarrollar un proyecto común, y finalmente, otras versiones hicieron énfasis en las diferentes miradas y apuestas que se tejen en el rap.

En la Tabla 9 se presenta el resumen de la categoría imágenes del yo. Incluyendo tanto las sub-categorías como los referentes analíticos que permitieron organizar los datos.

Tabla 9. Categoría Imágenes del Yo

Categoría	Sub-categorías	Referente analíticos
Imágenes del Yo	Descripción del Yo	- Referentes propios: La música siempre estuvo ahí, adentro, nací para esto - Una apuesta artística: Vivir el rap, sonar distinto y transmitir. - Proyección social: Uno ni se da cuenta y uno no sabe qué tanto efecto puede causar - Visión política: Rompiendo con el miedo y el silencio
	Los Otros	- La familia: Típico consejo de mamá, y típica cinta de mamá - Los raperos: ¡Y Yo los veía como unos héroes!

Fuente: Elaboración propia.

♪ *La canción que no cambiará nada - BT*

Hoy es un día más en el que sumo las derrotas,
 menos mil ochocientos, deudas banca rota,
 la gente comenta, sobre esta alma gris, con sangre magenta.
 ¿A quién le importa mi melancolía?
 A la que ama y a la que me aconseja día tras día,
 Preguntándome por un diploma,
 Aterrizando mis sueños cuando estaban en la Loma.
 Si supiera que su hijo hoy no es médico,
 Pero se medicó con varias dosis de tinta.
 Que bajo la luna muchas noches y horas dedicó,
 Forjando frases que hacen que su vida hoy sea distinta.
 Conversando con mi otro yo, le he preguntado,
 ¿Qué se siente ser artista infravalorado?
 Con un silencio, la respuesta me ha dado,
 Recompensa está al observar lo que has avanzado.

*Aunque me ha achantado,
 Porque hoy soy más reconocido
 Por las batallas en que le dije al oponente malnacido.
 Que por lo que sobre beat he pensado,
 He sentido y por las tomas que bajo el alba han nacido.
 Cuando se te acabe el pan,
 Dime cuál es el plan.
 Cuando caiga la última gota en tu grifo,
 Soy rapero, pero no fumo y esnifo.
 Y eso me convierte en Martin
 En el mundo del kuklux klan.*

*"Tú eres el que no embona, porque naciste 40 años tarde
 o 40 años antes. Eres bueno en tu trabajo y nunca pudiste
 hacer nada con ello, lo siento".
 Hoy quería cambiar el mundo,
 Quería volar, ser libre hermano.
 Salir de este laberinto,
 Y que por intentar ser héroe,
 No me miraran como un villano.*

4.2 Escena musical: mundo materializado

La segunda categoría es **Escena musical: mundo materializado**, a la que corresponden las sub-categorías *lugares, audiencias y objetos*.

4.2.1 Lugares

Alrededor de esta subcategoría se identifican algunos discursos que movilizan y coproducen significados sobre los lugares en los que cotidianamente se desarrolla la experiencia del rap –presentaciones, encuentros, grabación-. Sobre los lugares mencionados por los participantes, estos pueden ser clasificados en tres tipos: lugares tradicionales, lugares del rap y los nuevos escenarios.

a. Lugares tradicionales: ¡allí empezamos a freestalear!

La casa y el colegio fueron aquellos lugares claves para los jóvenes en términos de las posibilidades para la reproducción social, y aunque no estaban destinados a la práctica del rap, permitieron escucharlo, practicarlo y producirlo.

En primer lugar, la casa como ámbito privado permite dar cuenta de la entrada de la música, en la que es posible escuchar diferentes géneros.

Porque yo escucho rap, pero soy también de escuchar muchas otras cosas cuando estoy en mi casa. Cuando entro a mi casa y en mi casa únicamente no suena rap, entonces uno trata de hacer un homenaje a gente que en algún momento lo vio crecer a uno también (DP7:41, SA – 20).

En otros casos, la casa se convirtió en el lugar donde es posible entrenar y desarrollar habilidades, aunque esto produzca tensión y conflicto con la familia.

Donde yo no lo vea, donde yo no sepa que está haciendo. ¿Si me hago entender? es como esa aceptación, pero a la vez no. Es como que sí, pero no, allá pero acá no. Y pues yo le digo paila, y yo pues grabo en mi casa y a ella le toca aguantarse, yo grite y grite a las cinco de la tarde grite y grite allá en la pieza, pero lo maneja muy bien. (DP2:92, BO – 22).

Las dificultades de acceder a productores y estudios de grabación profesional, ha ido configurando la casa en estudios improvisados para la música propia y de los amigos.

Ya todos los días en mi casa llegada del colegio y colocaba una pista cualquiera y rapeaba. Así, empecé a practicar y practicar y ya después me adentré más a la cultura y empecé a venir a los eventos a conocer más sobre el Hip Hop, a conocer más a fondo los elementos. (DP8:76, SK3 - 18).

En segundo lugar, el colegio es propuesto en los relatos como un lugar donde se empieza a reconocer a otros jóvenes vinculados al rap, en este se promueven algunos entrenamientos y prácticas iniciales.

Después ya como que, en el colegio, entré al colegio justamente en este colegio Santa librada, siempre en el descanso, empecé a ir a ver a unos parceros con los que inicié precisamente, pues los veía rapear los veía freestalear, (DP8:76, SK2 – 18).

Otros relatos se refieren al colegio en oposición a calle. Argumentando que en ambos se promueve el conocimiento, pero que en la calle, el rap es un mensaje más claro y comprensible. En este caso, se evidencia una tensión entre el saber producido por el colegio y el que se puede adquirir a través del rap.

Porque para mí fue como abrir un libro, un libro de historia. Yo siempre que cuento esto, yo siempre digo, porque esto mismo yo lo estaba viendo en el colegio, pero al sentirlo rimado y el sentirlo como en el lenguaje de la calle; y ahí comprendí, el profesor siempre nos habla de esto, pero para mí fue como una forma más didáctica como de alarme, porque tenía rima, flow y contenido, entonces era muy compacto. (DP3:16, CH - 28).



Figura 4. Fotografía de página de Facebook

A diferencia de lo que se narra en el fragmento anterior, en la siguiente cita los jóvenes deciden y optan por ir al colegio, y posicionarlo como un lugar para el desarrollo de sus actividades y entrenamientos del rap. Y aunque se establece como punto de referencia el colegio, finalmente se permanece afuera, en la calle. Se trata de un lugar que es colegio, pero que también es calle.

Entonces nos tomamos un espacio, BT y Yo decidimos... ahh es que esto es desmovilizando calles, pero estamos es escondidos, no estamos en la calle. Entonces nos tomamos el espacio de las escaleras del colegio Nuevo Latir. Porque es que es algo simbólico, porque no lo estamos haciendo ni siquiera porque no tenemos un lugar, sino porque ya se convirtió en algo simbólico, porque es nuestra forma de decirle a la gente: “vea estamos desmovilizando la calle, porque estamos en la calle. Estamos representando también una necesidad de un espacio de una manera muy tragicómica, porque nos sacaron buscando un cambio, pero nos tomamos la calle y estamos guerreándola en la calle. Entonces todo eso nos hizo como querer. (DP2:115, BO – 22).

En definitiva, la casa y el colegio se va convirtiendo en un lugar en el que se recrean situaciones concretas alrededor del rap –estudio de grabación o batallas de *freestyle*–, que le otorga un nuevo sentido e identidad –un escenario para aprender rap. Sin embargo, este lugar evidencia la tensión entre el afuera -la calle- y adentro –la casa y el colegio, al reconocer que lo que se aprende desde el rap es más significativo.

b. Lugares del rap: Mi sueño era cantar allí

En los relatos, se identificaron aquellos lugares emblemáticos en los que se desarrolla la práctica del rap: Jovita o parque de los estudiantes, el barrio, eventos de hip hop, la calle y el Transporte público.

El parque de los estudiantes o Jovita, por ejemplo, emerge como lugar de resistencia y escenario central en el desarrollo del rap en la ciudad y del raperos. En este lugar se reconocen aquellos raperos inspiradores, pero también se obtiene un prestigio y reconocimiento en el movimiento. La identidad de este lugar circula en torno al consumo, la revolución, la resistencia, el reconocimiento, el desafío y el *freestyle*.

Entonces ese día yo vi a Nico y Saya y me parecieron espectaculares no me gustaba el ambiente de consumo de marihuana, pero pues me gustaba el rap por eso me quedaba ahí y ahí seguía con el colectivo año tras año. Mi sueño y mi principal meta era cantar en Jovita. (DP1: BT – 22).

No había como un espacio de identidad que yo dijera bueno me voy a tomar en este espacio y juntémonos todos y vamos a hacer algo, a bailar, freestyle no. Entonces yo creo que, a raíz de eso, surge por ejemplo la toma de Jovita, que es como decir, ve, tomémonos este espacio porque es que no hay otro lugar más, entonces vamos a sentarnos allí y parchemos fumando “x” o “y” cosa o tomando cosa y tal, pero metámosle otro ladito, entonces se mete el rap en ese aspecto. (DP2:15, BO – 22).

Aunque Jovita representa y configura una identidad del rap en la ciudad, en algunos casos solo representa una única forma de hacer rap, desconociendo otras versiones.

Todos los eventos de (...) no, allá en Jovita, porque allá es la casa de ellos, por qué no pueden ser otras partes. Han intentado otras partes, pero hay gente que “no, que, en Jovita, en Jovita” ¿si me entiende? (DP5:218, HE – 31).

Pero Jovita nos representa algo que no queremos y es que es el simple unte y ya. Entonces por eso Jovita no, otros sitios sí, pero Jovita no. (DP10:198, TH2 -22).



Figura 5. Arias, J. (2018) [Fotografía]

Con respecto al transporte público, los relatos lo presentan como un escenario para el trabajo –alternativa económica- en primera instancia; sin embargo, este significado se ha ido modificando, hasta constituirse por muchos en un lugar donde se promociona y se pone a prueba la música.

Entonces hay muchos que trabajan todo el... Yo nunca llegué a trabajar todo el día, pero se hacían 200, 300. Hasta ahora yo, máximo, máximo me hecho 80 mil, 90 mil pesos en un día, pero es agotador; agotador no tanto físicamente sino como, como por la gente porque a veces hay buses que no, que blanquea uno y no, ni una moneda pues. (DP5: HE – 31).

En algunos casos, presentarse en el transporte público hace parte del proceso de formarse como rapero, y de obtener lo necesario para adquirir una visión del mundo.

Entonces entiende que el rapero, por ejemplo, a veces se sube a los buses gente que no sabe rapear, y uno pilla eso y uno valora eso porque hace parte del proceso. Entonces uno dice: “él empezó allá, pero tal vez en unos años ya no vaya a estar rapiando en los buses, o tal vez sí, pero ya va tener otra forma de mirar el mundo”. Y esa forma de mirar el mundo, de ver el mundo eso te hace ser Hip Hop. (DP9:29, SO1 – 32).

Por otra parte, el barrio y la calle por ejemplo son descritos como los lugares en los que nace el rap, son escenarios cotidianos para cantar –en cualquier lugar, desde la panadería, la cancha hasta la caseta comunal-, donde transcurre la vida del joven y se adquieren historias para las líricas.

Pero pues los escenarios, uno siempre se los goza independientemente si es en la calle y no hay una tarima, o si hay una tarima con muchas luces y miles de personas. Entonces yo creo que poder sacarle el jugo sin importar la tarima, poder ser vos, poder ser vos en la pista y mandarla con toda la energía. Porque uno igual siempre va a tener esos nerviecos, esa emoción, ganas de orinar, porque eso nunca se pierde; y no importa si hay diez personas o mil. (DP9:135, SO2 -26).

En resumen, estos lugares se constituyen en potenciadores de la identidad del rap y del rapero, en oposición a la casa o el colegio. En ellos se promueven prácticas, sentidos y visiones compartidas.

c. Nuevos escenarios: Abriendo puertas para un rapero

En los discursos de los jóvenes se definieron nuevos escenarios que han ido emergiendo en los últimos años para la escena del rap –Centro Cultural, Teatro Municipal, Festivales patrocinados por empresarios, Universidades, Bares, Restaurantes y la Fuente de soda-. Estos lugares son identificados como nuevas oportunidades de visibilización del rap, en los que es posible la configuración de nuevos públicos, alternar con otros géneros y obtener retribución económica.

Entonces, yo creo que eso ha tenido como la motivación para que esta vuelta se esté regando por toda la ciudad y se estén tomando espacios para que también otras personas, dueños de bares estén viendo que hay negocio en esto. Entonces que hay vení, que vos tenés un grupito como de rap, metámonos en esta vuelta y están dando muchos espacios para que el rapero salga (DP2:15, BO – 22).

Tuvimos una presentación en UniCatólica, y canta un pelado rap, entonces yo cuando terminé de cantar él dijo "Muy bueno, muy bacano y agrégame". Y entonces empezamos a hablar por las redes sociales y me di cuenta que vive en el Limonar, entonces la gente también de esa zona está haciendo rap, entonces todo nuevo, ilusionando mucho. (DP6:130, PT – 25).

No obstante, el surgimiento y consolidación de estos nuevos escenarios emerge y se produce en medio de las tensiones y los conflictos, al modificar las formas de producir el rap.

Entonces por ejemplo en diciembre yo canté en la feria de Cali, en las ferias comuneras, en algunas comunas, digamos que me criticaron mucho eso que, yo por qué me subía al escenario con cantantes de salsa choque, de reggaetón etcétera, (DP6:50, PT – 25).

Ahora bien, los lugares no están limitados exclusivamente a lo local –inmediatez, sino que en el rap lo local es permanentemente redefinido por lo nacional e internacional, es decir, la experiencia del rap, en términos de los pensamientos y sentimientos que emergen en su práctica, se producen también en términos de las relaciones, los vínculos o las diferencias que se establecen con otros lugares –global-.

Por ejemplo, el rap y los raperos de Cali se diferencian, organizan y definen con respecto a lo que se produce en Bogotá o Medellín.

Cali es la capital del rap. Bogotá hay mucho apoyo, pero el rap de ellos realmente no me gusta, el de Medellín tampoco. Son buenos sí, pero o sea yo digo son bueno, pero no me agrada, aunque sé que son buenos, (DP1:36, BT – 22).

En este sentido, emergen nuevos lugares para la interacción: configuración de circuitos musicales en el orden regional y nacional, y el surgimiento de comunidades y redes virtuales.

Uso YouTube, [...] y el Facebook también sirve de mucho para uno regar su música por ahí. Y gracias a eso y gracias al internet a uno lo escuchan en Bogotá y otras ciudades y hasta en otros países. (DP3:32, CH - 28).

Pues yo estuve viviendo en Neiva 3 años y allá en el Huila íbamos a diferentes pueblos a cantar, estuvimos de muchos eventos con Tropicana, con Rumba Stereo, con Olímpica. En los diferentes colegios uno conoce mucha gente, estuve en un festival en Chía-Cundinamarca que me invitaron. He estado en Pereira ya trabajando. Pero igual con la música y ahora por ejemplo he llegado muchos lugares no físicamente, sino con mi música, he podido conocer gente de Chile, México, de aquí de Latinoamérica que escuchan mi música. Entonces estaba en esos lugares porque mi música estaba ahí, entonces gente de España también, eso ha sido como una bonita experiencia para mí. (DP5:66, HE – 31).

Además, se establece una diferenciación a las formas en que se ha ido consolidando el rap en Colombia con respecto a los Estados Unidos, estableciendo distancias y cercanías con su origen.

Por ejemplo, en Estados Unidos, sí, ellos hacen más cultura, pero eso es diferente, incluso allá la cultura es diferente. Por ejemplo, acá es como muy encerrado, muy encerrado. (DP5:72, HE – 31).

Estos nuevos lugares, en contraposición a aquellos lugares emblemáticos, consolidan y promueven otros estilos, imágenes, prácticas y relaciones en el rap.

♪ **Un borondo** – SA y Moli

*Con un mapa mental
De las calles que recorro.
Puedo cerrar los ojos
Y finjo que me tropiezo.
No termino lo que empiezo,
Lo dejo todo a medias.
Lo único que completo
Es el camino vuelta a casa.
Puede que mañana no,
Nadie lo sabe.
Por ahora sigo
Las voces de carnales.*

*En esta noche oscura,
 La tenemos clara.
 Amparados por las sombras,
 Nos distinguen nuestras caras.
 Gastando suela,
 Y semáforos en rojo.
 Mirando nalgas,
 Escoltadas por sus novios.
 Haciendo vaca,
 Pa' remojar la garganta.
 Y poder tirar,
 Este rap que tanto nos encanta.
 Te invito a un viaje,
 Sin Lucas, sin pasaporte.
 Una hidratación,
 Fumando monte.
 De Pereira city,
 Hasta Cali cólico.
 Borondos varios,
 En plena noche bro.
 Llegó el mal al volante,
 Entre un vidrio (...)
 Estas calles que me hacen ver
 Sueños gigantes.
 Mientras miro el cielo,
 Mis ojos se derriten por el sol.
 La luna llega más tarde,
 Calma las llamas de hoy.*

4.2.2 Audiencias

En términos de quienes son los que escuchan la música, los relatos de los participantes dan cuenta de tres tipos de audiencias. Estas fueron definidas de acuerdo al grado de conocimiento que tienen del rap.

a. Público experto: poder ganarse el respeto de otros raperos

Los raperos o personas vinculadas a la cultura hip hop, son por excelencia catalogados como un público experto en el rap. Presentarse ante este público, es la oportunidad para obtener reconocimiento y prestigio en la escena del rap.

Cuando uno está con los raperos, y eso es bacano es como un reto para uno poder ganarse el respeto de otros raperos más viejos. Por ejemplo, una de mis cosas, de mis propósitos que yo tenía era... NXXX, tuvo que llegar y llamar la atención del man, no es que el man sea uff. (DP5:95, HE – 31).

En algunos casos, aquello que se propone y produce en el repertorio –líricas- se define desde lo que este público privilegia y acepta.

Este muchacho es muy bueno, y él tenía una canción sobre amor, y tenía miedo de hacerla porque no quería que lo vieran mal. (DP5:97, HE – 31).

En este orden de ideas, para los jóvenes, este tipo de audiencia exige mayor preparación y habilidades: se debe estar listo.

Cantar en Jovita era mi sueño, porque ahí se reunían todos los fines de semana a hacer eventos era gente muy buena, entonces yo quería demostrar que lo que yo tenía, también valía la pena mostrarlo ahí en Jovita. Después Alexander vio como que Yo ya estaba listo para cantar. (DP1:24, BT – 22).

Los mismos raperos se constituyen en un público experto, que va definiendo aquello que hace parte de la cultura; posicionando estilos, temas y formas de hacer el rap. Sin embargo, en algunos casos no necesariamente esta experticia es garantía para que co-existan visiones alternativas del rap.

b. Público inexperto: Si te ven bien, la gente te pone en un pedestal

En esta categoría se ubican amigos y familiares que aunque siguen y avalan aquello que se produce, no tienen ningún conocimiento del rap. Estos públicos pueden organizarse en torno a plataformas virtuales o en presentaciones cara a cara.

La subí a YouTube la gente le gustaba mucho como yo la hacía a pesar de que para mí en ese momento no era tan bueno, a la gente le gustaba mucho. (DP1:20, BT – 22).

Estas audiencias se constituyen en grupos fijos de seguidores, que deben ser contruidos y fortalecidos permanentemente, pues siempre están atentos a lo que se propone, produce y promueve.

Pero la idea es que cambiemos eso, ya empieza la gente a fortalecer a su público. Yo sé que tengo mis veinte peludos escuchando música detrás mío, que yo hago un evento y vienen mis veinte peludos, pero si yo no tengo cinco peludos pa' hacer un evento, como voy a hacer un evento o para que me ponga a invitar, pues yo ya sé que tengo mis veinte peludos o si no los tengo empiezo a construirlos a punta de rap, apunta de videos, a punta de diseños, apunta de fotos, apunta de todo eso; porque hoy en día eso es lo que la gente...si te ven bien, la gente te pone en un pedestal, si te ven mal la gente te baja. Si la gente ve seriedad en tus proyectos la gente te monta en un pedestal, pero si ve incumplimiento, insieriedad la gente te baja, y es muy fácil perder la confianza de las personas, lo difícil es ganársela. (DP11:45, WA - 25).

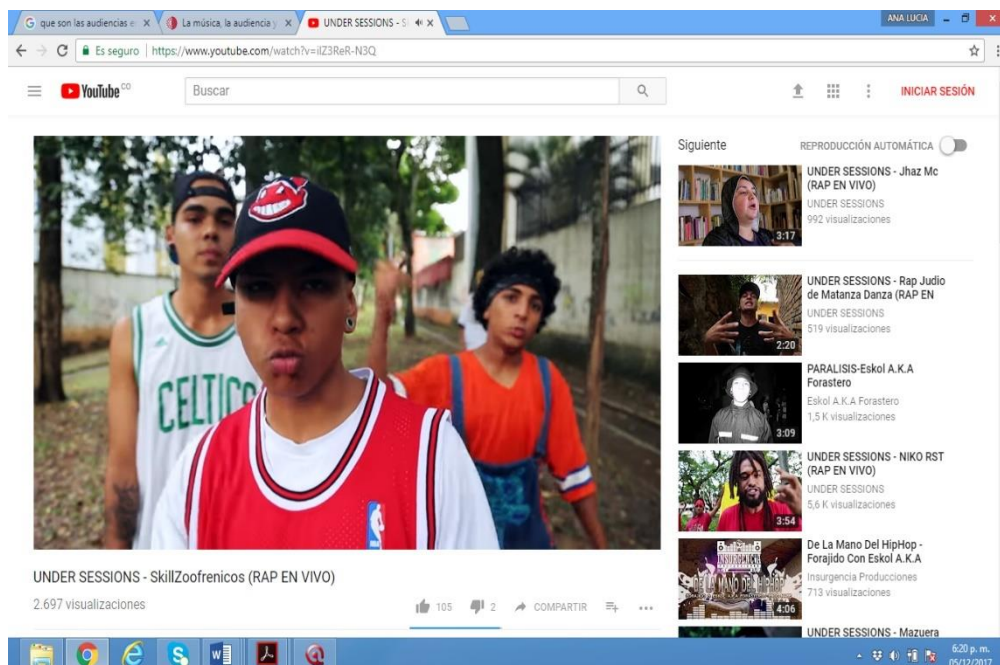


Figura 6. Captura de pantalla: Canal YouTube

Los públicos inexpertos son heterogéneos –en términos de lugares, edades, géneros e intereses- y aunque no tienen un conocimiento del rap, exigen al rapero modificar el lenguaje –palabras, expresiones- y un mayor esfuerzo por captar su atención.

Esas personas que van en el bus, algunos les gusta el vallenato, otros el reggaetón otros no son raperos. Entonces yo creo que son un público más exigente, algunos dan por pesar “ay démosle que está rapeando”, pero en mi caso pues gracias a Dios, a mí me han felicitado, ¿por qué? Porque yo lo que trato de hacer es algo agradable. (DP5:89, HE – 31).

Pues realmente yo creo que la música de uno, hablando no solo por mí, cada palabra que yo pongo ahí es como firmar un contrato entonces hay que tener mucho cuidado con lo que se dice, porque uno no sabe quién lo está escuchando, lo puede estar escuchando un niño de seis o siete años. (DP3:44, CH - 28).

c. Nuevos públicos: el niño pupy se me asusta y se va y no vuelve

En último lugar, se evidenció en los discursos de los jóvenes, nuevas audiencias que no son conocedoras del rap, pero que empiezan a escuchar-consumir- este género. Este público se asocia con la idea de un rap más comercial, es decir, no remitido exclusivamente a problemáticas sociales o la protesta.

Entonces al hacer música con la banda es un poco más fácil de llegarle a la gente porque es un poco más comercial, a pesar de que yo nunca he dejado de hacer rap. (DP1:30, BT – 22).

Para algunos participantes las letras deben ser modificadas y ancladas a los intereses de los públicos, pero sin dejar de ser rap.

Claro, no pierdes, porque los espacios no son nada iguales. Quintas de don Simón que puede que abra sus puertas para un rapero, y es un restaurante de plata y allá van niños pupys, y si yo llego y me parcho a cantar algo como adicto, claro el niño pupy se me asusta y se va y no vuelve. (DP2:36, BO – 22).

Aunque estos públicos no tienen un conocimiento sobre el rap, se espera que puedan responder positivamente a lo que se propone, independientemente del lugar en el que se desarrolle.

Un discurso diferente, una canción diferente, entonces es como un rato, y me siento bien, porque antes pues uno como que se sentía obligado a pedir los aplausos, ahora yo no hago eso. Entonces yo termino y la gente por sí sola aplaude es gratificante a pesar de que yo sé que ellos están muy aburridos de toda esta situación de que todos los días se suba alguien, entonces yo me siento muy bien expresando mi mensaje, Es expresar el mensaje sin importar si te dan monedas o no, expresaste tu mensaje y si ves que le llega a la gente independientemente así sea en una tarima o en el mío. (DP1:56, BT – 22).

Tal como se observa en los fragmentos anteriores, estos públicos, aunque desconocen los sentidos y propósitos tradicionales del rap, influyen en las prácticas y formas en las que se produce, al exigir a los raperos evaluar y redefinir sus ritmos y letras.

4.2.3 Objetos

Finalmente, en la subcategoría *Objetos* se evidenció que en las prácticas y rutinas del rap estos son múltiples y variados, tejiéndose en la relación nuevos usos y nexos afectivos.

a. Objetos referidos a la música: Y la guitarrita siempre estuvo ahí

Los objetos que fueron mencionados en los relatos, con una función específica para la música fueron: el parlante, el micrófono, la grabadora, las pistas, los casetes, el micrófono, los vinilos y el álbum.

En este caso, el álbum se configura como aquello que da cuenta de una experiencia personal y concreta, con un gran valor emotivo. Para todos los jóvenes el álbum se constituye un producto que representa el trabajo y la dedicación.

En esas canciones disimuladamente salgo yo, mi marquita. Esta el video promocional, primer tema, segundo tema y así hasta el poema; cuando yo vi todo el material reunido, junto con la caratula, todo lo hice yo. Yo mastericé, yo hice la carátula, todo lo hice yo, entonces cuando vi ya todo junto, a mí se me salió una lagrimita, no en serio, yo dije, si estoy haciendo algo. Se escucha bien, lo hice bien. Y cuando ya escuchaba a las demás personas, esa

lagrimita era por dentro, como que sí estoy haciendo algo. Entonces como te digo ese álbum fue como el boom para mí. Si ese es el que más uno recuerda. (DP2:167, BO – 22).

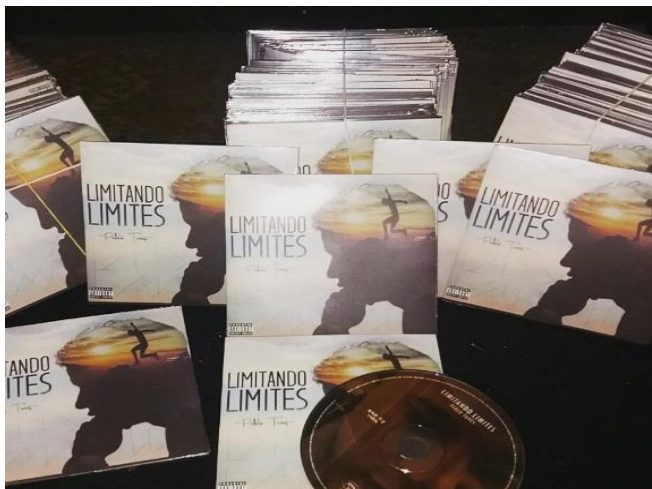


Figura 7. Captura de pantalla de página de Facebook

En el caso del “micrófono” o del “escenario” el significado y lugar del objeto, evidencia pistas locales y concretas de la forma en que se asume la experiencia del rap y su puesta en escena.

O sea, Yo de pequeño era un chico tímido, la verdad hay que aceptarla, y Yo era un chico tímido y siempre digamos he tenido cierto tabú personal a la hora de enfrentar ese tipo de miedos, como enfrentar la primera vez al micrófono, la primera canción, o la primera vez que estoy frente a un público ¿Sí me entiendes? (DP4:18, DA-26).



Figura 8. Arias, J. (2017) [Fotografía]

En la cita siguiente, por ejemplo, aunque la guitarra es un objeto con función específica y concreta; en este caso particular, es más que un instrumento musical, para constituirse en un objeto que recuerda a la abuela, que da cuenta de la relación con ella y de cómo la música se consolida como un proyecto de vida.

Mi abuela siempre tuvo una guitarrita y la tuvo guardada mucho tiempo, entonces cuando ella vio que yo tenía ese amor... Todavía existe la guitarra, la bandolera le digo. Entonces me la regaló y ahí empezó el viaje, ahí empezó el viaje, y yo empecé que con un profesorcito particular y ya. Y la guitarrita siempre estuvo ahí, siempre estuvo ahí, siempre estuvo ahí hasta que una vez yo dije no ya está guitarrita, porque la voy a dejar así quieta. Todo era de mi abuela, lo que amo. (DP10:65, TH3 – 20).

Aunque estos objetos tienen una función y sentido concreto en el desarrollo de la música, en la experiencia del rap se constituyen en elementos que no dan cuenta sólo de la música sino de toda una historia y experiencia de vida.

b. Objetos articulados a la música: Lo vi por primera vez en el televisor

Otros objetos que fueron definidos en la práctica del rap, no necesariamente tenían una función en la música, pero que de acuerdo con la experiencia, ésta se potencializa. Entre los cuales, se mencionó el celular, el computador, el televisor y la libreta. La libreta –o el celular- deja de ser la suma de hojas o circuitos, para convertirse en el repositorio de letras, poemas y pensamientos.

Todo lo anoto en la libreta, mis canciones están siempre en la libretica. (DP2:6, BO – 22).

Pero ya en el rap es diferente, el rap todos los días está en mi vida, si yo voy caminando se me puede ocurrir una rima y de ahí puede nacer una idea y la escribo en el celular o si escribo un ritmo en la calle llego y lo busco en YouTube y lo bajo, comienzo a acortar y comienzo una pista. ¿Sí me entiendes? (DP4:54, DA – 26)

En este caso, el celular posibilita el encuentro, la relación, el reconocimiento de algo que une y que da inicio a la conformación del colectivo.

Y él y yo teníamos el mismo celular. El Alcatel de tapita, teníamos el mismo celular. Entonces yo una vez lo saqué y el ay Yo también tengo ese celular, y lo sacó y ese man tenía jueguitos, y nos pasamos jueguitos Y entonces ahí empezamos a hablar y tales. (DP10:69, TH2 – 22).

El computador, así como el celular, pasan a formar parte de las rutinas y prácticas de los jóvenes desde el mismo proceso de creación de las líricas que se componen; transformando el ejercicio mismo de hacer música.

Es como hacer canciones de mí, entonces Yo llego, me siento con mí papel, mi computador, coloco el beat y comienzo a escribir, y entonces hablo de lo que me pasa a mí. (DP2:15, BO – 22).

Pues el rap no pierde nada, porque todo, absolutamente todo evoluciona. Digamos que un estudiante de los 80's no ve clase como las ve un estudiante de hoy en día, hoy existe un correo electrónico, redes sociales, un celular, un computador, etcétera. (DP6:34, PT – 25).

Estos objetos materializan la música y se constituyen en elementos naturales en la experiencia misma del rap, promoviendo una visión de la música y de sí mismos.

c. La droga: yo viví esas cosas de las drogas

La droga, es también un objeto que se articula en la cotidianidad de la escena musical del rap. Sin embargo, su significado está asociado a dos visiones diferentes. Por un lado, como se observa en los siguientes fragmentos, se sitúa como aquello que conecta y define la experiencia del rap, promoviendo líricas y eventos en las que se intenta establecer otros sentidos sobre su uso.

Pero yo creería que entorno a... se está creando también una culturización. Porque no hay que satanizar tampoco la marihuana y ellos se están encargando de hacer eso. Por ejemplo, en Jovita ahorita se hizo el plantón canábico. (DP2:103, BO – 22).

Trata más que todo de esa forma como nosotros digamos vemos ese estilo de vida del cannabis, cómo digamos esa población, esa cultura se ve atropellada por el sistema o la estigmatización que ha habido por muchos años. (DP4:78, DA – 26).

Aunque no se pretende establecer una relación directa y causal, En el relato siguiente, se establece una conexión entre la droga y el origen mismo del rap.

Yo sí creo que de pronto ya un punto personal, yo sí creo que pronto si puede... No es que hay una relación directa para decir, échale la culpa la música. Pero qué hablamos del rap, claramente el rap tiene un inicio muy *Ghetto*, entonces claramente vamos a tener que en algún momento en sus inicios la expresión de estas personas que empezaron del gueto y que empezaron con este género, era referente a temas así, se les veía el consumo porque ellos también lo mostraban. (DP10:239, TH3 – 20).

Y, por otro lado, donde se intenta posicionar una distancia entre el rapero y la droga, no vinculándola necesariamente a la música o al rap. La experiencia del consumo y la determinación de no consumir más, establece y posiciona una verdad y realidad sobre el mensaje que se quiere transmitir.

Ya, antes yo cuando lo hacía, decía “no consuma drogas, eso está mal hecho, no, no se ponche ahí, no haga esto” pero solo porque oía digámoslo así, bueno a Vico, que aconsejaba de esa manera, entonces ah, yo también voy a aconsejar así. Ya después fue diferente porque yo ya viví eso, yo viví esas cosas de las drogas, el alcohol esas cosas. Luego gracias a Dios, Dios me sacó de eso, entonces ahora yo lo hablo de una manera más real, como que “sí, yo viví eso, eso no es lo mejor”. Entonces ya no es como dar un mensaje como “ah no, bacano dar un mensaje” y ya, no, porque ahora siento que es necesario, ya es diferente, ya siento que es necesario. Y ya entonces los temas se amplían, ¿sí? (DP5:99, HE – 31).



Figura 9. Sánchez, A. (2017) [Fotografía]

d. Estética corporal: si usted no va ancho usted no entra y si no entonces usted no es rapero

Alrededor de la estética corporal, se asociaron dos visiones y sentidos. Aquellos que inscriben al rap en una cultura que exige una vestimenta particular—ropa ancha, gorra-, y otros donde esto ya no necesariamente da cuenta de la identidad del rapero. En esta cita, por ejemplo, solo una gorra puede ser el sello diferenciador.

Me gusta, eso me gusta... no me lo pongo porque es que ya no, o sea (risa) digo no, es que... ya no, no, ya no me gusta. Es como todo, yo creo que la gente, las modas cambian van evolucionando Y entonces uno debe ser... siempre uno tiene... una marca, algo diferente el rapero tan, por ejemplo, una gorra, con eso ya tiene una marca que lo distingue, que dice "No, este es rapero" Pero este es un rapero que es diferente. Y muchos... esos y la gran mayoría sí lo han cambiado... Claro es que ya, yo creo que uno da a entender que a nosotros nos importa mucho lo externo y es que eso es natural, ¿no? (DP5:75, HE – 31).



Figura 10. Arias, J. (2017) [Fotografía]

En otros casos, se propone desde una posición radical que la estética corporal no debe ser el elemento que defina la identidad del rapero; esta debe sustentarse principalmente en las habilidades que el joven desarrolla en escena.

Estamos intentando hacer algo serio, pero estamos intentando hacer algo musical, algo llamativo. Y esa es la propuesta, y la estamos creando a través de los beats, a través de las letras, a través de los estilos de ropa, de los atuendos de cada persona, ya no es que usted tiene que ir rapero y rapero y rapero y si usted no va ancho usted no entra y si no entonces usted no es rapero. Ya eso se acabó, estamos en el 2017, usted puede venir acá totalmente de rosado y como un pitillo y rapea porque rapea, y si usted es bueno la gente lo apoya. (DP11:19, WA - 25).

En conclusión, tanto en los objetos referidos y diseñados especialmente para la música, como aquellos que han sido introducidos en las prácticas mismas del rap—aparatos tecnológicos, vestimenta o droga— dan cuenta de que la música no está en la cabeza de los jóvenes, sino que se materializa a partir de la multiplicidad de objetos que potencia relaciones y posibilitan la articulación de significados y el desarrollo de nuevas prácticas musicales.

Como se muestra en la tabla 10, en la categoría **Escena Musical** se presentan los referentes analíticos que articulan lugares, audiencias y objetos que materializan la experiencia del rap.

Tabla 10. Categoría Escena musical: mundo materializado

Categoría	Subcategorías	Referente analíticos
Escena musical: mundo materializado	Lugares	• Lugares tradicionales: ¡allí empezamos a freestear! • Lugares del rap: Mi sueño era cantar allí • Nuevos escenarios: Abriendo puertas para un rapero
	Audiencias	• Público experto: poder ganarse el respeto de otros raperos • Público inexperto: Si te ven bien, la gente te pone en un pedestal • Nuevos públicos: el niño pupy se me asusta y se va y no vuelve
	Objetos	• Objetos referidos a la música: Y la guitarrita siempre estuvo ahí • Objetos articulados a la música: Lo vi por primera vez en el televisor • La droga: yo viví esas cosas de las drogas • Estética corporal: si usted no va ancho usted no entra y si no entonces usted no es rapero

Fuente: Elaboración propia.

♪ AS – WA

*La inspiración me toca
 se posa en mí para darme un fin
 acto que prosigue liberándome de mil,
 problemas que en la mente no se quedan,
 esta vez no me crees yo lo sé.
 Es la trama de este film donde
 soy el antagonista si tú crees ser el héroe,
 igual en esta vida el bueno siempre pierde.
 Es importante que tengas presente esta regla,
 nadie regala nada sin que le convenga.
 La realidad patea tanto como lo que inhalas,
 entre personas buenas y personas malas vuelan balas,
 atrápalas y dime si te cuentan algo.
 Macabro el daño que producen cuando causan bajas.
 Dolor solo para él que cargar el cajón,
 no tengo pésame que darle solo esta canción.
 Pues nadie tiene la vida comprada, hoy no,
 ni si quiera el que canta y esa es la cuestión...
 la cuestión,
 la puta cuestión.*

...
*No vine a gritarle al micro no quiero que se asuste,
 ya vi que saturaste y de que te sirve,
 ni a mi padre aunque, me regañara en temas,
 espero no le guste y no copie mis ideas,
 pues te aplauden, te plagian,
 pero fácil critican como si fuera dioses.
 Mi música mastican
 pero la dosis es letal como los labios de esa chica,
 solo es casualidad la época
 y la química que me conecta a ella.*

4.3 Relaciones y prácticas sociales

Finalmente, en la categoría **Relaciones y prácticas sociales** se establecieron las subcategorías *Sentidos de pertenencia* y *Movimiento y movilización del hip hop*.

4.3.1 Sentidos de pertenencia.

En este ítem se exploró aquellos significados y acciones que dan cuenta de las experiencias colectivas que cohesionan y configuran los límites del rap. En este sentido, se revisó los posicionamientos que hicieron los participantes sobre el rap y los raperos, a partir del uso del término “nosotros”.

a. Desde adentro: Es una cultura de hermandad

En los relatos de los participantes se situó el colectivo –movimiento del rap en Cali– en términos de los vínculos y relaciones que han construido, aun con las diferentes líneas y estilos que se produce. En todos los casos, hay un reconocimiento de un nosotros diverso y cambiante.

Aunque se reconocen diferencias en términos de creencias e ideologías, hay algo que los une, en este caso concreto se hace énfasis a la hermandad, la pasión, pero también al género mismo, este pensado en términos del ritmo y la estructura.

Es una cultura de hermandad, a pesar de que cada quien haga lo suyo por su parte, es una cultura de hermandad en el sentido en que nosotros nos vemos y nos saludamos, abrazamos, hacemos freestyle de un momento a otro. (DP1:28, BT -22).

Pues como a la del barrio, más que todo como la del barrio y entonces hay como algo que nos une, a pesar de tanta ideología, el rap nos une. Porque esa misma pasión musical, digamos la sentimos. O sea, Hay algo en común en todos, lo del Ritmo, o sea el ritmo, el sonido las letras, eso como tal uno puede conversar con otra persona, digamos que no crea en Dios, por ejemplo, pero podemos hablar de eso, "uy bacano, ese estilo, esa estructura,

uy si mirá esta pista, uy mirá esos sonidos que..." o sea eso ha hecho digamos, que pueda conocer muchas más personas. (DP5:62, HE – 31).

Otros participantes señalan, que el elemento unificador y cohesionador es la conciencia colectiva que se establece y define dentro de la cultura hip hop.

Y digamos que ya hay un proceso donde uno dice me vuelvo MC que es como digamos el proceso, no sé si final, digamos que no hay una finalización, pero si hay un proceso donde uno llega y se determina dentro de la cultura Hip Hop y es volverse MC maestro de ceremonia, controlador de un micrófono, pero digamos que no es solamente controlador del micrófono, sino que hay una conciencia colectiva de lo que es ser Hip Hop, y se vive el Hip Hop. (DP9:25, SO1 – 32).

Sin embargo, esta pertenecía al rap no es una experiencia única. Al interior del colectivo se configuran diferentes líneas y subgrupos con características particulares; algunas definidas en términos de aquello que se narra en las líricas, y otras a partir de los ritmos e instrumentos con los que se fusiona el rap.

En algunos casos se identifican diferentes estilos y tendencias en las formas de hacer rap, todo el rap primero comenzó con una línea que tu mencionabas que era la del rap conciencia, entonces era protesta, era luchar por los derechos, por la injusticias, bueno rap conciencia; fue pasando el tiempo se fue mezclando con otras cosas, entonces ya estamos con las mezclas del jazz por ejemplo, entonces que tan, tan, bueno surge otro movimiento entorno al jazz que se fue dando en el 90. Entonces lo que ha pasado es que el rap ha tenido como unos moldes que él mismo se encarga de romper, porque nació como una protesta, pero evolucionó más adelante y dejó de ser protesta. Obviamente no se rompió del todo porque todavía sigue habiendo rap protesta, pero entonces si se fue yendo por las tangentes, lo que hago yo, lo que hace mi parcerio, lo que hace por allá mi otro parce, lo que hace Abalen allá. Entonces ¿si me hago entender? Son propuestas que se han ido más del molde, porque yo creo que han ido partiendo de las necesidades. Yo creo que es una necesidad que bueno, listo sé que tengo problemas, pero también quiero expresar algo. (DP2:15, BO – 22).

No obstante, se plantea que aunque hay muchos tipos de rap, todos tienen una misma raíz; en este caso se refiere a lo real, es decir, a construir un rap desde lo que se vive y siente.

Pues de hecho yo no catalogo mucho, no suelo como clasificarlo porque de hecho yo me pongo a ver una canción y dice "dicen que hay muchos tipos de rap, pero underground, underground tú eres" hablándole al rap. Entonces para mí es solamente rap underground, y el rap underground tiene muchas ramas y ahí es donde la gente puede clasificarlo, pero pues yo no lo clasifico, sino que para mí puede ser [...] underground, que puede ser rap contestatario, rap conciencia, pero todo lo que tenga que ver con las raíces del rap, que no se desprendan, cuando ya dejan de hablar de lo que vive y lo que se está sintiendo, para mí, ya no es rap. (DP3:23, CH - 28).

Así mismo, algunas visiones sobre otros géneros, posibilita fijar de manera muchos más clara los límites que el rap tiene y las posibilidades que promueve en los

jóvenes. En este sentido, comparar el rap con el reggaetón, por ejemplo, posibilita establecer lo que es y lo que no es.

Claro, por eso le digo que es muy difícil que el rap de Cali surja como emporio. Porque yo sé que... no yo he visto que muchos hacen rap, comenzaron haciendo rap, llega cualquier industria por ahí les promete el cielo y la tierra y terminan haciendo reggaetón o salsa choque, terminan haciendo mil y un cosas. (DP2:32, BO – 22).

El hip hop realmente me sacó de ese abismo en el que estaba que era el reggaetón, y ha traído muchas cosas a mi vida y yo digo que voy a morir siendo hip hop. Y así como ha traído muchas cosas a mí, yo digo que también a muchas otras personas, entonces así. Y como también he escrito muchas canciones que les han servido a muchas personas, eso es lo que también lo tiene a uno parado y de frente en la lucha. (DP3:42, CH - 28).

Hablar de “Nosotros” se hace en términos del reconocimiento de una ideología-, pero también aquello que logra permanecer en el tiempo y en cómo se integran los cambios que se producen; especialmente manteniendo los límites y distancias con otros géneros.

b. Desde afuera: los que hacen rap son unos viciosos delincuentes

La consolidación de un “nosotros” también se hace en respuesta a los estereotipos y preconcepciones que han sido contruidos por quienes están fuera del rap –familia, adultos o sociedad-.

Porque en la actualidad digamos el Hip Hop es reconocido como, en la sociedad colombiana, es reconocido como se fuera algo de drogadictos o fuera reconocido como algo de vándalos, de revolucionarios sin causa, ¿Sí me entendés? Como un estilo de vida todo apartado y desechado, como un desechable, y esa es una estigmatización que ha creado otros, que digamos sí han tenido pantalla y su vida, y su decisión de vida le ha cambiado; pero no quiere decir que todo seamos así, hay muchos raperos con clase, inclusive hay reguetoneros que tienen clase como Calle 13, que tiene otro tipo de música, que mezcla y fusiona, que tira otros mensajes digamos de libertad, de represión de los gobiernos, ¿Sí me entendés? (DP4:28, DA - 26).

Aunque es posible definir elementos que configuran y cohesionan la práctica del rap –conciencia y hermandad-, esta es diversa y múltiple. En los discursos se describen diferentes propuestas y estilos sobre “nosotros los raperos”. En el fragmento siguiente se menciona por ejemplo las diferentes líneas existentes, aunque sin desconocer el origen común.

Por lo mismo que te decía ahora esto de los clichés, también los mismos raperos y la gente que escucha el rap han tratado de diferenciar el rap, que esto es la línea tal y tal, pero realmente el rap es uno solo más allá de los estilos y que es más inclusivo, considero que en el rap uno de los pilares y factores importantes en la originalidad (DP7:39, SA – 20).

Por las consideraciones anteriores, la consolidación de un nosotros se organiza desde adentro, cuando se establecen límites que definen aquello que es y no el rap; sin embargo, esta visión se consolida también desde afuera, cuando se reconocen estereotipos que sobre el rap y los raperos se promueven.

c. Sentimientos: la pasión puede más.

La vinculación y pertenencia al rap fue definida en términos de los sentimientos que emergen en la relación, siendo descrita por muchos como atracción, fuerza o un primer encuentro con otro sujeto u objeto—raperos, música, letra, sonido-.

Yo dije el hip hop es lo mío, vi como bailaban Break, fui a un evento en la Univalle y dije ya, esto es lo mío y dejé el reggaetón. Y tuve un cambio y un despertar de conciencia y sentí que había perdido mi tiempo. Es como que sentí que me hala (DP3:16, CH - 28).

En algunos relatos, la pasión y el amor dan cuenta de aquella emoción que hizo posible entrar y permanecer en el rap.

Gracias a Dios el rap, todos los géneros, se trata de quién mantiene, quién se mantiene en el juego, ¿si me entiende? Aquí es quién aguanta, aquí es la pasión puede más, es más lo que nos tiene aquí (DP10:208, TH1 - 33).

Realmente yo creo que la música de uno, hablando no solo por mí, pero también me incluyo, la música del que lo hace por amor, del que lo siente (DP3:44, CH - 28).

En otros casos, la permanencia en el rap es un asunto de “creer” y de estar listo.

Alexander vio como que yo ya estaba listo para cantar (DP1:22, BT – 22).

A lo que estoy trabajando con los muchachos, es creer bastante... esto es algo de creer bastante (DP11:145, WA - 25).

Los sentimientos que dan pertenencia al mundo rap, marcan las coordenadas del interior y el exterior de la colectividad; en este sentido, son las encargadas de otorgar la verdad y la realidad del raperos.

Hay gente enfocada en hacer su historia, en sacar su catarsis, sentirse mejor con lo que está expresando, mejorar su léxico mejorar todo eso, ¿no? Usted deja de ser raperos real el día en que usted ya no sea usted, el día en que usted ya pierda su... cómo lo reconocen a usted como artista, es cuando yo digo que usted ya no es real (DP10:219, TH2 - 22).

Los sentimientos se configuran en la cotidianidad, en las situaciones y experiencias que la música y el rap posibilitan. En términos de los jóvenes se expresa en los motivos para estar en el rap, en la tensión entre amistad y enemistad que se establece en las relaciones y en la forma en que se hace rap y le otorga verdad.

4.3.2 Movimiento y movilización del hip hop

Alrededor de la sub-categoría *Movimiento y movilización del hip hop* los relatos permitieron entender las relaciones, los vínculos y las prácticas asociadas a la experiencia del rap.

a. *Proyectos en común y construcción de redes.*

La conformación de organizaciones, colectivos y fundaciones se presenta como una oportunidad para el fortalecimiento de las propuestas musicales de cada uno de los jóvenes, así como la consolidación de una identidad colectiva.

Nosotros hemos sido tres artistas que nos hemos cultivado y hemos crecido independientemente, pero hemos trabajado mucho en diferentes proyectos; somos de tres ciudades: Moliman de Pereira, Wars de aquí de Cali y yo de Buenaventura. Entonces cuando el año pasado... llevamos meses, poco, poco de haber creado esa identidad, esa agrupación, esa conglomeración de Pro-cream. (DP4:72, DA - 26).

En otros casos, la conformación de un colectivo se orienta al desarrollo de acciones que tenga como propósito la transformación social, con proyectos orientados a la formación musical.

La fundación como tal tiene un propósito básico y era de querer crear un espíritu de conciencia social dentro de uno de los lugares más afectados de Cali, que es el distrito. Pues sabe que allá la mano del gobierno entra cuando hay necesidad, cuando hay elecciones, se necesitan votos, entonces allí si se ve un apoyo gubernamental en forma de cajas de lechona. Nosotros pertenecíamos a Desmovilizando Calles que en realidad no es de nosotros, es de un man que se llama AV que él está dedicado a otras cosas con la secretaria de cultura. Entonces nosotros decíamos que el proceso era muy bacano, porque nosotros ocupábamos un tiempo que por lo general teníamos libre, o sea un domingo de 2.30 a 4:30, ¿qué hace un pelado a esa hora? Entonces pues a raíz de eso también estábamos perdiendo muchos compañeros, muertos a raíz de conflictos estúpidos por fronteras invisibles. Entonces nosotros decíamos hombre ¿cómo podemos hacer para que la gente vea que dentro el distrito no solamente hay balas y sangre? (DP2:113, BO - 22).

Para algunos jóvenes, la conformación de colectivos promueve el desarrollo de procesos orientados a la formación personal, en términos de la promoción de la reflexión y el conocimiento.

Bueno, realmente yo creo que, a todos, eso nos sirvió mucho, como personas, como artistas y para movernos en el medio como hip hop. O sea, para mí ha aportado mucho porque más que hacer rap y música, también hicimos procesos, reuniones los sábados, así como más personales, entonces lo llegamos a definir como una familia, la familia hijos de la calle. Entonces más que un grupo era como todos interactuar entre nosotros y no es fácil juntar tanta gente; empezamos siendo treinta y pico y fuera de... o sea fuera de treinta y pico, no todos hacíamos rap, había unos que grafitiaban y lo queríamos direccionar hacia todos los elementos del hip hop. (DP3:48, CH - 28).

Entonces yo digo que eso a todos nos ayudó como proceso y también para levantarnos como clan y cada uno como también encontrarse y preguntarse, bueno yo porque hago esto o yo porque estoy acá y nos preguntábamos también a nosotros y nos educábamos, hablábamos de muchas cosas, poníamos un tema y lo hacíamos, entonces era algo que cada uno aprendía de cada uno y así era una retroalimentación entre todos. (DP3:48, CH - 28).

La cooperación se constituye en una práctica que orienta y moviliza las relaciones entre los raperos, esto potencia la creación de proyectos musicales comunes. Incluso, los vínculos son referenciados en términos de aquellas redes que logran consolidarse a nivel internacional, y que promueven el desarrollo e inclusión de nuevos referentes para el rap.

Incluso estuve sonando hasta en Inglaterra porque pues tuve colaboración con una pelada que está sonando allá y que ella si tiene allá fama, entonces hice una canción con ella, y gracias a eso también he tenido otras colaboraciones con otros dos de allá, se han hecho cosas pues diferentes y bacanas. Pues con hijos de Jasse James también creo que el primer álbum fue. (DP2:167, BO – 22).

Esas cosas que he logrado ehh actualmente trabajé con un puertorriqueño muy reconocido en el mundo del Hip Hop Underground. Él me produjo un bit el cual trabajé una canción con él y que va a salir en mi próxima producción, ehh también estoy trabajando con uno de los amigos peruanos que ya había tenido la posibilidad de trabajar con ellos en mi primer álbum, ehh también estoy trabajando con unos italianos. Yo nunca pensé llegar ahí, o sea tan rápido desde el 2012 que te comenté que estaba trabajando con Montano, ahora ya trabajar con italianos de Napoli, del Hip Hop Underground de Napoli, y pues cada vez, cada vez, también le trabajé a un dominicano. O sea, no solo son experiencias como rapero sino también como bitmaker y donde he trabajado con un dominicano que es radicado en New York y no eso tiene un poco de visitas. Yo vivo muy agradecido con los contactos que he hecho hasta ahora. (DP4:34, DA - 26).

En este sentido, las relaciones que se configuran entre los jóvenes valoran la cooperación, la constancia y la conformación de proyectos que fortalezcan las apuestas musicales, pero que sobre todo posibiliten estrategias para la transformación personal y social.

b. Tensiones y conflictos. No es fácil porque hacer que todos marchen hacia una misma dirección

Para los jóvenes, la conformación de un colectivo o movimiento de rap presenta tensiones y conflictos que dificultan en muchas ocasiones los procesos organizativos. Para algunos participantes, aunque se han configurado importantes proyectos sociales en la ciudad, estos no tienen el mismo impacto que otros géneros.

Entonces de eso han sacado un lucro enorme. Y yo creo que raperos en Cali se ha dormido en muchos aspectos y es en eso, porque pues en Cali en cualquier género que no

sea salsa, se ha dormido en ese aspecto porque pues en Cali hay muchas salidas, cuando por ejemplo tocas trompeta porque pues Cali es la capital de la salsa y entonces tenés que... y te meten a una orquesta y haces mil y un proyectos, y si sos muy de buenas hasta te toca una orquesta buena y chao te vas. (DP2:15, BO – 22).

Otro aspecto que se resalta en los relatos, tiene que ver con lo que se aporta o no al movimiento del rap en Cali. Para muchos la configuración de propuestas comerciales, terminan por desvirtuar los propósitos y sentidos del rap.

Como te decía ahora de la música comercial, también hay raperos que realmente no tienen claro y no se han tomado como la tarea de bueno, cuáles son mis raíces, yo porque hago esto, yo de dónde vengo. Entonces al tener eso ahí como confundido y los hace irse por otro camino y perder la esencia, a eso me refería ahora cuando te decía que no aportan, digamos cuando pierden algo de la esencia del rap, o cuando no dan el mensaje como es, o dan un mensaje, pero para mal y haciendo que los pelados se influencien con eso. (DP3:34, CH – 28).

Uno de los jóvenes argumenta que, aunque hay un sentido que conecta a todos aquellos que hacen rap, en términos de similares situaciones de exclusión, la diversidad de grupos –parches- termina por fragmentar y dividir.

Yo creo que lo que hay es una no unión. Porque los dos vienen casi de lo mismo, el distrito y Siloé, viven casi las mismas situaciones, solo que uno es subida y el otro es plano. El uno se inunda, el otro también. El uno tiene derrumbes, el otro le llega el agua hasta el cuello. Las mismas vueltas, todos viven mal, todos aguantan hambre, todos son estrato uno, se matan por estupideces, roban, violan, lo mismo, sino que no hay unidad. Lo que falta en el rap de Cali es eso. Porque es que hablamos del parche de Niko, el parche de Skate City, el parche de Wars, el parche de Beto, parches y no hablamos del rap caleño. Pues porque no hay rap caleño porque no hay unidad. Como dice mi mamá “vamos a ver que piedra trae el río”. (DP 2:215, BO – 22).

La verdad no sé, digamos que, digamos que el problema en el Rap caleño es que cada grupo se esfuerza por su grupo, y como cada grupo se esfuerza por su grupo, no hay apoyo entre las mismas agrupaciones, ¿si me entiendes? (DP6:95, PT – 25).

Otro elemento que se ha venido mencionando a lo largo de los resultados, tiene que ver con la tensión que genera una apuesta por la comercialización o no del rap.

Ningún rapero está viviendo del rap en Cali, pero yo creo que es más porque aún seguimos muy cerrados, en el aspecto en que aun creemos que lo de nosotros es de nosotros, cuando esto no es de nosotros, esto nació por el pueblo y es para el pueblo. Entonces hay muchas personas, que siguen muy cerrados como en su parte y ellos no dejan que otra persona llegue. Y no yo para qué voy a sacar discos, ¿si?, el capitalismo y no sé qué, y otras cintas todas heavy. Y entonces eso por ejemplo no hace progresar al rap, ellos tienen unos temotas, porque yo me he soyado temas de ellos y son vácanos, pero viajan y vuelven igual. ¿Si me hago entender? O sea, van con doce mil pesos y vuelven con doce mil pesos, o vuelven con cosas, o sea entonces yo digo en ese punto no hemos evolucionado porque nosotros mismos no nos apropiamos de esto con un sentido ya más

como de proyecto de vida, y un proyecto de vida que tenga que ser autosustentable. (DP 2:15, BO – 22).

En la tabla 11 se resumen las subcategorías y referentes analíticos que dan cuenta de los aspectos más relevantes de la categoría.

Tabla 11. Categoría Escena musical: mundo materializado

Categoría	Subcategorías	Referentes analíticos
Relaciones y prácticas sociales	Sentidos de pertenencia	• Desde adentro: Es una cultura de hermandad • Desde afuera: los que hacen rap son unos viciosos delincuentes. • Sentimientos: la pasión puede mas
	Movimiento y movilización del hip hop	• Proyectos en común y construcción de redes. • Tensiones y conflictos. No es fácil porque hacer que todos marchen hacia una misma dirección

Fuente: Elaboración propia.

4.4 Análisis de Co-ocurrencias

Una vez definidos los relatos y referentes analíticos para cada una de las categorías propuesta, se revisó el nivel de co-ocurrencia entre las sub-categorías de análisis. De acuerdo con los resultados presentados en la Tabla 12 se encontró que la sub-categoría Descripción del Yo reúne el mayor número de emparejamientos con las subcategorías Lugares (65), Los Otros (55), Objetos (40) y Sentidos de pertenencia (36). Esto indica que la construcción de una imagen del yo se configura a partir de aquellos lugares y colectivos de los que se hace parte.

Aunque todas las categorías tienen una conexión, se hará especial énfasis en la subcategoría Descripción del Yo en relación con la categoría Escena musical –lugares (65) Audiencias (15) y Objetos (40)-.

Tabla 12. Análisis de co-ocurrencias de códigos

	Audiencias	Sentidos de pertenencia	Descripción del Yo	Los Otros	Lugares	Movimiento y movilización del hip hop	Objetos
Audiencias	-	6	15	6	19	5	1
Sentidos de pertenencia	-	-	36	8	17	14	7
Descripción del Yo	-	-	-	55	65	26	40

Los Otros	-	-	-	-	18	23	3
Lugares	-	-	-	-	-	32	5
Movimiento y movilización del hip hop	-	-	-	-	-	-	9
Objetos	-	-	-	-	-	-	-

Fuente: Elaboración propia.

4.4.1 Descripción del Yo y los Otros

Tanto la subcategoría Descripción del Yo, como la que se refiere a los Otros configuran la categoría Imágenes del Yo. En este sentido, evidenciar su conexión y nivel de co-ocurrencia enfatiza la idea de que el joven se construyen con, por y a través de otros.

a. Uno sabe que esas críticas lo pueden construir a uno

La perspectiva que de sí mismo y de los otros se va articulando en el relato de los jóvenes, define el tipo de rap y rapero que se quiere promover. En tal sentido, es precisamente en el encuentro con los otros que se van definiendo puntos de tensión entre aquello que se desea y aquello que los otros proponen.

Pues uno siempre trata de evaluar si realmente sirven esas críticas y si no sirven pues realmente es mejor no pararle bolas. También hay que ver de quien viene la crítica, digamos que viene de alguien... por ejemplo a mí me han criticado raperos que ya están avanzados de edad ya tienen 40 años y no han grabado música hace muchos años y el presente que viven no es como el mejor digamos, que ya no solamente fuman marihuana sino que mantienen borrachos o mantienen metiendo otro tipo, consumiendo otro tipo de drogas entonces uno dice pues bueno si critica esa persona, pues realmente no espero sentirme mal ni que me duela ese tipo de críticas, más si cuando vienen esas críticas de alguien que uno sabe que esas críticas lo pueden construir a uno, más bien uno si le pone más cuidado. (DP6:48, PT – 25).

Para el rapero es fundamental que aquello que se dice corresponda con una realidad concreta y particular, pues esto es lo que da coherencia y verdad a lo que se dice. En este sentido, el posicionamiento que se hace con el otro debe estar atravesada por esta coherencia, para que las críticas u observaciones que se hagan puedan realmente contribuir a su propia construcción.

b. Cómo lo que digo yo, puede aportar al otro

El encuentro con el Otro se define también por el tipo de mensaje que se quiere transmitir. Esto exige definir qué es aquello que se quiere expresar. En otras palabras,

lo más importante es la transmisión de un mensaje y que el otro pueda sentirse identificado con aquellos que se narra.

yo desde siempre he sido por mi línea, yo voy por lo mío y trato de expresar con mí música lo que yo estoy sintiendo en ese momento, más allá de estar con algunas personas o no, porque yo siempre trato de verlo como de esta forma, en cómo lo que digo yo puede aportar al otro, sin embargo sigue siendo lo que digo yo, trato siempre como de plasmar esa realidad desde mi punto, Pero también me gusta apreciar los puntos de vista de los demás, siempre es muy bueno escuchar raperos que bien por ejemplo en tu barrio, en tu zona, vos podes ver cómo también esas personas ven las mismas calles por las que vos pasas, todo el vecindario que circula el día a día pero qué ellos lo ven desde otra forma y es importante. (DP7:16, SA – 20).

Para algunos jóvenes no se trata solo dar un mensaje, es necesaria una conexión con aquellos que escuchan la música, que les guste y se sienta identificados con la historia que se narra. El mensaje define aquello que se quiere transmitir a los otros, y por tanto se consolida una visión del rapero que se es y se quiere ser.

4.4.2 Descripción del Yo en la Escena musical

A partir de la revisión de los resultados en cada una de las categorías, es posible evidenciar que los diferentes posicionamientos de los participantes se conectan con las interacciones y relaciones que cada uno tiene en los escenarios –lugares, audiencias y objetos- en los que se desarrolla la experiencia del rap.

a. Sobre los lugares: Todo esto es mi barrio

Aunque fueron diferentes lugares descritos en los relatos, en este apartado se hará énfasis principalmente en la casa, el barrio, el parque de Jovita y la Fuente de Soda.

Los relatos de los jóvenes sobre la casa, por lo tanto, sobre la familia, dan cuenta de historias y experiencias sobre cómo la música se constituye en un referente importante en sus vidas, es decir, se consolida la idea de que la música está dentro de sí, es decir se potencia un sujeto músico o cantante.

Bueno, digamos que a la música yo llegue por medio de mis papas, porque ellos siempre impulsaban digamos como una carrera musical en mí, a partir de que incentivaban a que yo cantara. Me decían como que, apréndase la canción, cántela, le damos veinte mil. Entonces siempre me ponían como un motivo para yo aprenderme una canción, y eso me motivo mucho para hacerlo (DP11:2, WA - 25).

En otros relatos, la casa se convertía en un escenario de tensión entre el joven y la familia. En algunos casos posicionarse como rapero implica entrar en conflicto y

retar algunas concepciones de los padres.

Y yo bueno, pero es que yo hacía mis cálculos en mi cabecita que no nos íbamos a demorar más de una hora, entonces yo dije: pues mi mamá se va para la iglesia, entonces tengo la casa sola, tan los tengo allá. Error, nos demoramos seis horas. Entonces mis papas estaban todos del diablo, querían matar a todos. De repeso estos pelados se ponen a freestayliar en la sala de mi casa y a decir groserías en mi casa y pues como te digo mi papá es cristiano. Mi papá esta con la biblia en mano y era como “váyanse”, o sea no les dijo, pero si me decía a mí, “vea dígales que se vayan”, y yo sí, si ya vamos a acabar. (DP2:95, BO – 22).

En el barrio o la calle, por ejemplo, los relatos giraron en torno a cómo el rap se constituye en el promotor de historias que deben ser narradas. Estas historias vividas en el barrio son las que otorgan una legitimidad, una verdad sobre el rap que cada uno propone.

Hay una canción que dice “todo esto es mi barrio” esa canción habla de lo que pasa normalmente, tal, “que no, que uno no puede salir porque vea esto, tatatatá” (DP5:101, HE – 31).

Asimismo, el barrio se convierte en el lugar que hace posible el encuentro con otros jóvenes que también están vinculados al rap, y que comparten una experiencia similar. Estos encuentros posibilitan fortalecer una identidad como rapero al interior de un colectivo.

La verdad no recuerdo mucho, o sea, cuando estaba empezando apenas no lo recuerdo, pero cuando empecé ya a rapear y como a buscar la gente qué comparte con eso, como que pudiéramos juntarnos, como que hacer música, sí encontré mucha gente en el barrio que hacía rap desde mucho antes, es el caso de Chespy, de Even, Cko One. O sea, a medida que uno se va abriendo paso, que va tomando su camino se va dando cuenta que hay mucha gente que hace rato también viene haciendo algo, que hay mucha gente que también lleva un proceso que sirven también como para nutrirse de eso, como para uno ver que hay bastantes procesos en el barrio, y que hay bastantes personas con ganas de hacer música, con ganas de hacer arte (DP7:14, SA - 20).

Lo vivido en el barrio se convierte en una experiencia cotidiana, que termina definiendo un estilo de vida al que se quiere acceder, hasta el punto de convertir el rap en un proyecto de vida, en un proyecto como rapero.

Finalmente, de acuerdo con los relatos de los jóvenes, Jovita se concibe como un escenario de rap por excelencia en oposición a otros lugares que han venido surgiendo durante los últimos años –bares, restaurantes-. Por lo tanto, en este lugar debían posicionarse como críticos y reflexivos sobre el rap, pero también sobre aquello que sucede en la actualidad. Esta postura es la que en algunos discursos otorga y posibilita la consolidación de un “rapero real”. En este sentido, los relatos giraron en torno al tipo de posicionamiento y proyecto musical que como rapero se quiere consolidar, pues lo

que se busca es el reconocimiento como rapero. Mientras que, en la fuente de Soda, un lugar nuevo para el rap, el posicionamiento de los jóvenes estaba puesto sobre la consolidación de un estilo propio.

En Jovita no, en Jovita tratamos de dar como un mensaje de decir listo detengamos esto, minería ilegal en Chocó, vamos a apoyar esto, y que las marchas. En el bar no, en el bar es como que parchémonos, un ambiente como más dado al relajo. Entonces yo creo que esa es como la diferencia entre lo que yo rapiaba acá y lo que yo hago ahora. (DP2:46, BO - 22).

Sobre los lugares, se concluye que los jóvenes se definen –nombran- de acuerdo con cada uno de los lugares en los que participan. Igualmente, los lugares configuran sentidos y significados compartidos sobre el rap y los raperos. Y finalmente, el sujeto emerge y se configura a partir del reconocimiento de un mundo y una realidad, de aquello que se vive en un lugar determinado.

b. Sobre las audiencias del rap: Qué vamos a cantar aquí a esta gente

Los lugares definen las audiencias –públicos-. Esta conexión entre el lugar y el público termina por consolidar una identidad de rapero. Con respecto al parque de Jovita, se mencionó en el apartado anterior que el propósito de cantar allí se centraba en la obtención de reconocimiento por parte de un público experto en rap. En las dos citas siguientes, por ejemplo, se evidencia como la audiencia en Jovita determina aquello sobre lo que se canta y la imagen que se quiere mostrar.

Y la mayoría eran consumidores, y uno cantaba cosas dirigidas a consumidores porque ese era el público. Y si uno quería pegar en Jovita pues tenía que hacerlo. Entonces eran tipos, “que si fumándome los varos en la esquina” y entonces hay sí, sí, porque sentían una identificación (DP2:36, BO – 22).

En los eventos de rap es bacano, porque uno está con los raperos y uno siempre quiero como ganarse ese respeto. Entonces uno, uno lo hace ya con otro propósito; la intención de uno es mostrarse fuerte, duro (DP5:95, HE – 31).

He cantado en Jovita y he cantado en bares. Y uno espera muchas cosas del público, número uno, es que el público esté atento a lo que uno cante, lo escuche, mininamente lo escuche y que cuando uno pida bulla, pues ellos hagan bulla, entonces uno cree que está haciendo su papel. Por ejemplo, en Jovita, lo que te decía, en Jovita no se pagaba entrada, no había que pagarle al artista, no hay que pagarle a la señora que vendía las cervezas, nada. Solo era pagar electricidad y listo. Y cantabas en Jovita y si vos cantabas en Jovita pues eras el duro, porque es que Jovita es Jovita y es el rap y toda la vuelta. Entonces el público de Jovita es un público que si sabe de rap, pero que está en otras vueltas, pero sabe de rap. (P2:34, BO – 22).

Otros discursos destacan el papel que tienen las audiencias sobre el tipo de rap que se compone. Para algunos jóvenes, el rap debe reconocer a qué públicos está

dirigido y modificar el mensaje. Una vez se transforma el rap, el rapero también cambia.

Me gusta mucho ese rap y en las letras, hacer letras consciencia. Pero eso yo lo mezclo también, con el propósito de brindarle al oyente un rap que sea más nuevo. El rap que se hace hoy en día ya no se llama rap sino que se llama Brap, que me imagino que lo has escuchado; ha salido el Brap, ha salido el rap electrónico. Entonces Yo también fusiono ese rap antiguo con lo nuevo, porque eso es lo que está pidiendo el oyente hoy en día; y si Yo voy a traer un Brap con pistas de los 90's seguramente no voy a tener la misma cantidad de oyentes. (DP6:30, PT - 25).

En la siguiente cita se describe lo que para algunos ha exigido presentarse en nuevos escenarios, con nuevos públicos; mostrando que no solo se trata de cambiar algunas palabras, se trata sobre qué tipo de artista se es y hacia dónde evolucionar. .

Estar en esos espacios es una manera de tener experiencias en la vida y de aprender cosas bonitas que te dejan unos mensajes para la vida, y a tomar decisiones con tu carrera musical. Por ejemplo, en estos momentos lo que yo considero es no enfocarme en los raperos, sino en todo tipo de público, porque pienso que por fuera de los raperos hay más que en el mismo círculo del Rap. Para que me entiendas te voy a contar una experiencia que tuvimos, en diciembre cantamos en la comuna 16 en unas fiestas navideñas de la alcaldía. Cuando llegamos al evento vimos lleno el teatro, de la comuna 16, un teatro muy bonito, lo vimos lleno; y nosotros contentos vamos a cantarle a una buena gente. Cuando entramos lo que vimos fue puras cabecitas blancas, puros viejitos, pero solamente había viejitos, no había jóvenes, solamente había personas de la tercera edad. Entonces Yo me miré con mi compañero y nos reímos como "¿qué vamos a hacer?, ¿qué vamos a cantar rap aquí a esta gente?, ¿qué vamos a hacer nosotros?". Entonces como que al final dijimos "vamos a hacerlo, vamos a hacer nuestra presentación normal y eso es lo que hacemos nosotros, así no haya jóvenes". Entonces nosotros esperamos de todo menos lo que nos pasó y quedamos sorprendidos, porque a la tercera canción ellos estaban moviendo la cabeza, alzando las manos, aplaudían, se ponían de pie, gritaban y ese día quedamos sorprendidos. Y al final nos decían "otra, otra" y quedamos aterrados de que llevarle rap... Claro que como te digo, nosotros tenemos canciones muy diferentes, nosotros tenemos canciones muy fiesteras. O sea, mi pensamiento como te digo, el de evolucionar y todo. Entonces digamos que no todo el tiempo fue el bombóntumbá, sino que también fue cosas fiesteras y todo. Entonces nosotros nos quedamos sorprendidos de eso y al final yo le dije a mi amigo "¿si nosotros hubiéramos hecho nuestro show al frente de esa misma cantidad de gente del Rap, hubieran tenido la misma energía?" y él me dijo "No, no creo" y yo como que también dije "No, no creo". Entonces eso nos dio una lección de que muchas veces ni siquiera el mismo público del Rap te apoya de la misma manera que lo hacen personas, que nunca han escuchado rap o que no escuchan rap en su casa, o que muchas personas se sientan con las ganas de escuchar nuestra música, de que al final de la presentación te digan "cómo te busco en internet para mostrarle a mi hijo, a mi hija" entonces eso es lo que no lo hacen los raperos, no sé si es por el ego, no sé si es por envidia, no sé si es por la división, cada uno está haciendo lo suyo, o por todo junto. Pero entonces eso da lecciones para uno tomar decisiones y uno mismo decir "no voy a enfocarme tanto para hacer rap para los raperos. Sino rap para la gente" (DP6:64, PT – 25).

Las audiencias son cada vez más diversas y heterogéneas, por tanto, las formas de hacer rap también se han diversificado. Algunos raperos están dispuestos a modificar su mensaje y actitud para entrar a nuevos escenarios; mientras que otros más renuentes a cambiar, hacen énfasis en la verdad del mensaje y por tanto en unos pocos oyentes. La idea de pensar en las audiencias se conecta con la tensión que se presentaba en apartados anteriores sobre la comercialización o no del rap.

c. Sobre los Objetos: Yo soy el micrófono

El álbum es uno de los objetos que mejor describe esa intersección entre el yo y los objetos, pues este define y prefigura el curso de la acción. En otras palabras, el álbum no solo reúne y condensa unas letras o ritmos, sino que se constituye en una experiencia que consolida una imagen ante los demás, al ser un producto que da cuenta de la dedicación y el trabajo que cada uno ha entregado a su proyecto.

Un hijo más. Porque cada una trabaja con cosas independientes. Y yo por lo menos hace dos años saque mi primer producto como solista, en diecisiete años que llevo rapiando. Entonces sí fue como, ayy mi hijo. Y ya había tenido otros trabajos con grupos, pero es que este es mío, aunque haya colaboraciones por ahí, es mío, mío, mío. Y es una emoción muy grande, y motiva a seguir. Y con SO también es lo mismo, como que bueno trabajamos en [...] y seguimos trabajando. Y también te abre muchas puertas, porque el CD es como la cara. Porque por lo menos en Bogotá se ve mucho que uno llega y dice a que soy rapera, pero te dicen y donde está tu CD, que has hecho. (DP9:137:139, SO2 - 26).

La necesidad de tener una mejor producción y un mejor sonido, en este caso la búsqueda de una buena producción, es el resultado principalmente de la autogestión y la capacidad de ser autodidactas.

Bueno, siempre, siempre, quisimos que nuestra música, digamos las pistas siempre fueran originales y todo. Entonces desde ahí Yo empecé como a usar digamos pianitos, para Yo poder hacer mis pistas. Entonces siempre desde que comenzamos el grupo, siempre trabajamos con pistas originales, entonces llevó a producir. Entonces fueron como esas dos cosas, siempre la música o sea el componer, y hacer música, ¿sí? Hacer mis instrumentales... sí fue en esa edad que comencé a trabajar. (DP5:18, HE - 31).

Por ende, los objetos no solo son accesorios, sino que definen formas de relación y de ser rapero.

Y ahora pues yo creo que hay mucho de egocentrismo en el rap "yo soy, nadie puede contra mí" y todas esas cosas, "Yo soy el del micrófono" entonces, aunque eso desde siempre ha estado, pero ahora hay mucho de eso (DP5:68, HE - 31).

Con respecto a la estética corporal, en algunos casos la "ropa ancha", se constituyó en objetos que daban cuenta de la identidad del rapero. En otros casos, la

identidad se asentaba sobre el consumo o no de drogas. En cada estilo y forma de hacer rap, se da énfasis a objetos particulares.

Bueno, en cuanto a la imagen... Bueno ahí yo creo que no ha habido... Pues sí ha habido cambios, pero en otras partes, pero más que todo en otras partes. Aquí la ropa también, la ropa también tiende a tener el mismo problema que los instrumentales, que las letras y todo eso, hay quienes aún se quedan ahí, se quedaron ahí y otros evolucionamos pienso yo... Porque yo también antes era de los que me vestía así, incluso (DP5:74, HE - 31).

Los usos que hacen los raperos de los diferentes objetos que van incluyendo en las rutinas y prácticas cotidianas, van definiendo con mayor fuerza la identidad que se quiere consolidar alrededor del rap. Ya no se trata solo de un raperos, se trata de un raperos que tiene un álbum, y por ende, se es un raperos con un estilo, una voz y una lírica definida.

En la tabla 13 los referentes analíticos que dan cuenta de los aspectos más relevantes de intersección entre la categoría Descripción del Yo y las subcategorías Otros, Lugares, Audiencias y Objetos.

Tabla 13. Categoría Escena musical: mundo materializado

Categoría	Subcategorías	Referente analítico
Descripción del Yo	Otros	• <i>Uno sabe que esas críticas lo pueden construir a uno.</i> • <i>Cómo lo que digo yo, puede aportar al otro</i>
	Escena Musical: mundo materializado	• <i>Sobre los lugares: Todo esto es mi barrio</i> • <i>Sobre las audiencias del rap: Qué vamos a cantar aquí a esta gente</i> • <i>Sobre los Objetos: Yo soy el micrófono</i>

Fuente: Elaboración propia.

5. DISCUSIÓN. ENSAMBLANDO LA SUBJETIVIDAD

Acercarse a las prácticas que desarrollan y proponen los jóvenes en sus contextos cotidianos, tanto en el barrio como en las redes virtuales-globales, fue la oportunidad para reconocer que no hay una sola construcción de la subjetividad; cada persona de acuerdo con el entramado social en el que se encuentra, contará y dispondrá con diferentes vectores de significado que harán única su experiencia. Por consiguiente, resultó clave a lo largo de esta investigación indagar sobre el papel que tienen las prácticas musicales –especialmente el rap- en la construcción de la subjetividad en un grupo de jóvenes de la ciudad de Cali durante el año 2017.

En este capítulo se presenta la discusión de los resultados, a partir de la revisión de cada uno de los objetivos propuestos, para finalmente responder a la pregunta planteada y establecer algunas comprensiones sobre este fenómeno.

5.1 Desde los objetivos

5.1.1 *Significados sobre sí mismos y los otros*

A partir de la revisión de las narraciones de los jóvenes, fue posible identificar los repertorios que construyen y dan sentido a todo aquello que viven y experimentan en su cotidianidad, estableciendo significados de su mundo emocional y social (Gergen, 1996). Las categorías y subcategorías de análisis a partir de los fragmentos presentados evidenciaron cómo la construcción de sí y de los otros se configura desde diferentes repertorios que ofrece la música y el rap. De esta manera, se describió que los jóvenes se constituyen tanto desde referentes propios, artísticos, sociales y políticos; como por la negociación en las relaciones con otros –familia, colegio, raperos y sociedad-.

De acuerdo con las entrevistas realizadas y las líricas seleccionadas fue posible identificar que los jóvenes se significan a sí mismos como poetas y músicos. Para todos los entrevistados la música siempre ha hecho parte de sus vidas. Sin embargo, en sus discursos reconocen y destacan que siempre están en constante cambio, evolución y transformación; afirmando que el conocimiento de sí mismos y de su realidad es el camino central para esta construcción. Aunque los jóvenes consideran que están predestinados para la música, afirman además que cada uno tiene la responsabilidad en su auto-construcción y formación como personas-músicos-raperos.

En este sentido, el Rap provee a los jóvenes de una conciencia –capacidad de verse a sí mismos y a su realidad-, que los constituye como luchadores y capaces de transformar la sociedad, pues hacen una lectura no solo de sus barrios, sino también de la ciudad y el mundo; además, denuncian la injusticia, cuestionan el orden social y están en contra del discurso social dominante. Por lo tanto, la práctica musical del rap, se constituye en sí misma en un acto discursivo que posibilita la subjetivación de los jóvenes, en la medida en que ésta les permite narrarse a sí mismos. Esto resulta coincidente con el planteamiento de Foucault (2009) sobre cómo la narración orienta y condiciona la acción de las personas.

Este acto discursivo se desarrolla en tres dimensiones:

La primera ligada a un rompimiento con lo canónico, es decir, los jóvenes se narran como develadores de un orden social que oprime, al decir lo que nadie ha dicho aún: la verdad. Esta protesta y revolución se orienta alrededor de problemáticas sociales como el desempleo, la baja calidad educativa, la corrupción, la violencia, el conflicto armado, los derechos humanos y el efecto negativo de los medios de comunicación, entre otros.

La segunda dimensión, enfatiza en la emergencia de narrativas que apuntan a aspectos reivindicatorios a nivel individual y social. Esto es lo que Cuenca (2016) refiere sobre el impacto que tiene el Rap en las identidades de los jóvenes, especialmente cuando empiezan a tener una preocupación sobre el contenido de lo que cantan. Por lo tanto, en sus canciones los jóvenes deciden narrar sus propias experiencias, ligadas a una consciencia social y a la búsqueda de oportunidades. Los jóvenes se guían por ideas propias sobre los derechos, la igualdad, la dignidad y la justicia. La reivindicación se orienta tanto a la búsqueda de una vida justa, como a la consolidación de nuevos discursos sobre el rap y los raperos, al proponerse como portadores de un saber necesario para la sociedad. En este caso particular los jóvenes se propone transmitir un mensaje en sus líricas, que ayuden a otros a pensar los problemas y situaciones vividas, utilizando sus propias vivencias, reflexiones y posturas ante la vida. Este resultado está en sintonía con la investigación de Echavarría, Linares y Dimas (2011) cuando afirman que el hip-hop se propone como un referente alternativo de ejercicio ciudadano y político, con el propósito de ser reconocidos como una cultura diferente.

Romper con lo canónico y buscar la reivindicación, establece una relación entre los jóvenes y la verdad. La búsqueda de la verdad que los jóvenes proponen desde sus líricas pone de manifiesto una relación consigo mismo, al narrar lo que sucede en el barrio, en la ciudad y en el mundo; pero sobre todo lo que cada uno vive y siente. En esta medida, para los jóvenes el rap ha permitido transformar sus vidas; y por ende,

piensan que si les sirvió a ellos, podría servir a la sociedad. Por esto, es la vida misma del rapero la que puede mostrar aquello que se vive y dar cuenta de que ha sido y debe ser transformado. Esta concepción se da porque a través del rap ellos se narran a sí mismos y al narrarse se inscriben como sujetos –ciudadanos-; reconociéndose en un momento que tal vez no podían hacerlo. Esta búsqueda de reconocimiento se enfoca en mostrar cómo ellos han sido transformados y cómo el rap es un camino de progreso y cambio. En relación con esto los jóvenes se proponen en sus relatos como ejemplos de cambio, consolidando proyectos de formación a otros jóvenes a través de la conformación de fundaciones o colectivos.

Finalmente, una tercera dimensión, subraya la música –rap- como una construcción de innovación y originalidad. Es así como la música se convierte en el elemento que les posibilita inventarse a sí mismos –consolidarse como sujetos músicos y raperos-. Los jóvenes intentan posicionarse como expertos o conocedores del rap y la música; y por lo que deben desarrollar una serie de habilidades para constituirse como tal. Por lo tanto, esta construcción personal debe ser innovadora y original; se debe ir definiendo un estilo propio, un estilo que dé cuenta de una evolución personal y musical. En concordancia con esto, Marín y Muñoz (2002) han mostrado cómo la cultura hip-hop se centra en la búsqueda del estilo propio y las raíces culturales, pero actualizadas a las experiencias cotidianas. La búsqueda de originalidad y diferencia siempre va a ser el camino a seguir.

A partir de las entrevistas realizadas, fue posible evidenciar que esta construcción de originalidad está referida a la diferenciación con los otros –raperos, músicos-, en relación con la música, los sonidos, los instrumentos, las letras, el movimiento y la actitud necesaria. Es en la búsqueda de originalidad emerge la singularidad, pues ésta siempre se hace en relación con otro –rapero, músico, familia, audiencias, sociedad-. Tal como ha señalado Molina (2017) es en la relación que el sujeto es capaz de crearse como único y diferente.

En conclusión, la música como narración de sí, permite que los jóvenes encuentren un sentido de vida y una identidad como raperos. Por tanto, cada uno de los sentidos propuestos por los jóvenes se convierte en formas concretas y particulares para ser raperos; se constituyen en referentes que dan realidad a su experiencia en el rap. El ser rapero se centra en la búsqueda de una voz original que dé cuenta quiénes son y cómo desean ser. Reafirmandose así lo planteado por Marín y Muñoz (2002) sobre el papel creador de la música para la autoformación del sujeto. Para los jóvenes entrevistados, el rap es un escenario de auto-construcción que les permite crearse como sujetos-raperos originales, innovadores, portadores de la verdad y conscientes de sí mismos y de la realidad.

5.1.2 La Escena del rap en Cali

Para este segundo objetivo, se propuso definir las redes que se ensamblan en la escena musical del rap, identificándose los lugares, las audiencias y los objetos que se entrelazan entre sí en la escena musical. Esta distinción de lo humano y no humano, configura una red heterogénea en la que operan una multiplicidad de elementos históricos y tecnológicos (Foucault, 2009). Por lo tanto, el interés particular en la “Escena” es reconocer las condiciones materiales y simbólicas que dan forma a las subjetividades juveniles, es decir, la relación música-lugar-subjetividad, visibiliza narrativas, significados y posibilidades de existencia (Molina, 2017). La identidad del rapero es el resultado de los recientes acontecimientos que se producen en la ciudad y en la música.

En este orden de ideas, los jóvenes, el rap y las escenas musicales van cambiando en la medida en que expanden sus conexiones; por lo tanto, siempre están en movimiento y no se pueden vincular a un solo sentido o una única relación (Tirado, 2011). No hay una sola ciudad o un solo parque de los estudiantes –Jovita-, cada persona construye y se construye a sí mismo por la vinculación social, la sensibilidad y los intereses que desde estas redes se producen. Además, los participantes destacaron nuevos escenarios que surgen en la ciudad y por ende, los nuevos públicos que se configura a su alrededor, el impacto de las redes sociales –virtuales- la creación de circuitos musicales en el territorio y la construcción de proyectos globales. También la fusión de sonidos como característica actual de la música, la consolidación cada vez más fuerte de proyectos económicos y la industrialización del rap, fueron algunos aspectos que promovieron esta diversidad de discursos.

En las observaciones realizadas y en las narraciones de los jóvenes se identificaron mediaciones, relaciones y funciones que dentro de la red proporcionan y ensamblan múltiples sujetos y objetos. Se encontró que las redes que se ensamblan son cada vez más diversas, configurándose nuevas escenas en la ciudad. Los lugares, las audiencias y los objetos se configuran, de acuerdo con las relaciones y sentidos que se le otorgan, reorganizando y significando la experiencia misma de los jóvenes. En concordancia con esto, las escenas musicales se diversifican, así como las formas de subjetivación; pues la construcción del yo dependerá de los escenarios y contextos con los que se conecta.

A continuación, describiré la red que se configura en el Parque de los estudiantes, el transporte público, lo virtual y los nuevos escenarios.

En el caso del **Parque de los estudiantes –Jovita-**, las relaciones cara a cara, la Improvisación, los enfrentamientos, la inmediatez y la puesta en escena de las habilidades del rapero, se constituyen en acciones privilegiadas. Estas interacciones no son homogéneas, es decir, las interacciones cara a cara, no solo están hechas de aquellos que consideramos humanos, sino que también entran en acción y producen agencia lo no-humanos (Latour, 2009). Por esto, en esta escena las audiencias y los objetos –siempre cambiantes y en movimiento- agencian relaciones, interacciones y experiencias diferentes cada vez. Nunca el contenido de las rimas, las batallas y los públicos son los mismos. En términos de las audiencias, están fueron descritas como conocedoras y expertas del rap. Los objetos que se rastrearon fueron la droga –marihuana-, el alcohol, el micrófono, los celulares, un bafle y la voz de los raperos –del *Beatboxer* (sonidos producidos por la boca, los labios, la lengua y la voz) y *rapper*-. Por lo tanto, estos actores entran también en la escena del rap y producen una identidad del lugar particular, como *underground*, es decir, un lugar que tiene un carácter contestatario y crítico, al margen de circuitos comerciales.

Así pues, este lugar fue descrito y significado de formas diferentes. Algunos lo definen como el lugar donde sueñan presentarse, en el que se aprende y donde se conocen los raperos que hacen parte del movimiento. En algunos casos, representa la asociación del rap con el consumo y en otros es definido por un rap que se distancia de propuestas que propenden por la fusión y la búsqueda de nuevos sonidos. Sin embargo, todos concuerdan en que este escenario se ha venido constituyendo como un lugar representativo del rap, es decir, en un espacio que los identifica y les provee de cohesión social.

En este sentido, el escenario asigna una identidad al rap y a los raperos, determinando intereses, roles y un curso de acción, observando esto en la vestimenta–gorra, pantalones anchos, camisetas-, la circulación y uso de la droga y los repertorios de actuación que legitiman formas de interpretar, rapear, escribir y componer –un sonido noventero, un rap consciencia, *freestyle* (improvisación)-. Por lo tanto, si algunos raperos se resisten a este modelo o libreto, como el caso de HE o TCH por ejemplo, son considerados como no representativos del rap –utilizando el termino real o no real para mostrar esta diferencia-. Entrando en tensión formas tradicionales de hacer rap, con nuevas tendencias que incluyen otros sentidos, instrumentos y formas de producción en los nuevos escenarios (Bares-Restaurantes) y en los canales virtuales-.

Otro aspecto importante, que también da cuenta de la colectividad que provee el Parque de los estudiantes, se refiere a la relación que se establece entre el rap y otras prácticas que se organizan y desarrollan en este escenario. En este caso, estudiantes,

grupos que se movilizan sobre diversos temas –la mujer, movimiento anti taurino-, y jóvenes vinculados a la salsa, el parkour y actividades circenses. Siguiendo el planteamiento de Latour (2009) sobre la multiplicidad de voces que configuran a los sujetos, encontramos que los jóvenes en su construcción como raperos están mediados también por el encuentro y desencuentro con otros géneros musicales, actividades culturales e historias de resistencia que circularon y aun hoy transitan por Jovita. A este respecto, la salsa, por ejemplo, se constituye en otro –género musical- que tensiona y define desde la diferencia, al intentar posicionar el rap como un género representativo de la ciudad.

Igualmente, a lo largo de la historia de la ciudad, el Parque de los estudiantes ha sido un sitio de jóvenes que se movilizan social y políticamente. Pasando en los años 60 y 70 de la movilización estudiantil, a un lugar de expresiones artísticas y culturales en la actualidad, es decir, una importante escena para el rap. El límite del lugar no es solo físico, sino que está conectado a la memoria del espacio; en este sentido, este escenario se ha configurado como un lugar de jóvenes, que agrupa distintas expresiones que ofrecen identidad y se ensamblan con la protesta y el rompimiento de lo canónico. Asimismo, lo local –Parque de los estudiantes- se conecta con lo globalidad, al rastrear también otras interacciones y expresiones juveniles; en este caso con jóvenes afroamericanos –Estados Unidos- que desde el rap –y el movimiento del hip hop- fueron construyendo una forma de expresar y manifestar sus resistencias a las diferentes formas de opresión. Por lo tanto, el significado del lugar va más allá de su geografía e historia (Aguilar, 2012).

Es por esto, que las líricas que se autorizan en esta escena, están referidas a expresar y manifestar resistencia a diferentes formas de opresión. Una de las observaciones realizadas en este lugar fue en el evento denominado “el plantón cannábico”, por lo que las letras estuvieron referidas a la marihuana, en términos de su uso, legalización, beneficios e identidad. El lugar determina aquello sobre lo que se cantan y compone, por lo tanto, sobre quiénes son los jóvenes que visitan y lo validan como un lugar propio y del rap. Por lo tanto, hablar de estos temas, es también hablar de quiénes son ellos, de lo que viven y ha vivido, y aquello por lo que luchan. Esto está marcado en las canciones que ellos hacen, en las que desafían el orden social.

Es así como el parque de los estudiantes, se consolida como un lugar de desafío, no solo en términos de las letras, rimas y vocabulario empleado en las improvisaciones, sino sobre ellos mismos. Esto tiene que ver con mostrar su capacidad y habilidad como raperos, pues si se hace bien, se es reconocido y se obtiene un lugar en el rap; pero también sobre lo que luchan e intentan reivindicar. Por lo tanto, lo que se gana es respeto y reconocimiento. En concordancia con Molina

(2017) la construcción del yo es un proceso colectivo, pues la singularidad, se construye en relación con otro –raperos-.

En el caso del **Transporte público** como escenario, se encontró que este igualmente implica una narración diferente, aunque igualmente privilegie relaciones cara a cara, haya improvisación y puesta en escena de sus canciones y producciones. Los jóvenes lo describieron como un lugar configurado con un público no experto, un escenario de trabajo y como aquel en donde se pone a prueba la habilidad del rapero para irse fortaleciendo antes de estar en otros escenarios. Por lo tanto, aparece como un lugar de obtención de recursos económicos, de preparación y etapa inicial en el proceso de construcción como raperos, y donde se pone a prueba la letra y música. En este sentido, algunos afirmaron que si sus canciones le gustaban a la gente, era un producto a continuar desarrollando y perfeccionando.

De acuerdo con esto, fue valorado positivamente por los jóvenes, considerándolo un lugar donde se ponen a prueba algunas letras y formas de hacer rap; y aunque también hay una búsqueda de reconocimiento, ligado al dinero –en términos de gustar a la gente y por tanto recibir una moneda-, se encontró que principalmente se intenta mostrar su realidad como raperos, como una vida de superación y autoconstrucción. En el Parque de los estudiantes, son poderosos y desafiantes, pero aquí son vulnerables, pues se narran como jóvenes sin oportunidades, conduciéndose en un sistema que los rechaza y estigmatiza. En este sentido, aunque muestran lo que hacen y adquieren habilidades, tienen también como propósito lograr una des-estigmatización del rap y de los raperos, pues ellos han podido salir adelante con la música.

Tanto el Parque de los estudiantes, como el transporte público se constituyen en escenarios tradicionales del rap, pues son significados como lugares cotidianos y esenciales en los procesos de construcción de su identidad como raperos, pues en uno y otro deben ponerse a prueba sus habilidades en el rap. Ambos están compuestos de distintos materiales que crean una multiplicidad de relaciones, pues siempre promueven formas de interacción distinta. En el transporte público, por ejemplo, las interacciones cambian con cada nuevo grupo de pasajeros, los horarios o cuando se prohíbe o no subir a los jóvenes a este servicio público. Por su parte, Jovita representa pertenecer a un grupo, mientras que en el bus se intenta ser reconocido por la sociedad, por ende, se debe proponer un rap más comprensible para otros.

Otro escenario descrito en los relatos de los jóvenes, fue aquello que denominaron “**Virtual**”. Para los jóvenes las redes sociales –Facebook, Twitter y

YouTube- y los canales virtuales –iTunes-, se han empezado a situar como herramienta clave para el rap. Gergen (2006) se refiere a esta multiplicidad de relaciones sociales producidas por los avances tecnológicos, como una saturación social que provee a los jóvenes de múltiples roles.

En este lugar se establece otra forma de interacción en oposición a la privilegiada en el Parque de los estudiantes o el transporte público, pues aquí las relaciones ya no están determinadas por las circunscripciones del contexto o la percepción sensorial, sino que se producen otras múltiples formas de interacción con las audiencias y los públicos. Ahora, los jóvenes no son solo raperos, ahora también son bloggers y youtubers, gestionan las plataformas, comercializan su música, y buscan y capitalizan oportunidades en redes y encuentros con otros raperos. Como ha puntualizado Serres (2012) la informativa al distribuir y hacer accesible el conocimiento, posibilita nuevas maneras de vivir y habitar el mundo.

La saturación social no solo esta remitida a la multiplicidad de relaciones y roles, sino que Gergen (2006) argumenta que también han producido una nueva vinculación relacional y subjetiva con sujetos que están en otros espacios y tiempos; pero que son reales y tienen significado. Por lo tanto, este escenario virtual significa también cambios en la experiencia y en el posicionamiento que los jóvenes construyen desde ella y por ella; cambiando las formas de ver, percibir y comprender el mundo, potenciando otro tipo de relaciones y entornos que evolucionan y los transforman interactiva y paulatinamente. Aunque se busca reconocimiento, prima especialmente la producción de conocimiento, pues ellos aprenden –sobre el rap y otros géneros y el manejo de las tecnologías- y muestran lo que hace –sus líricas y videos que las acompañan-.

Cuenca (2016) y Vélez (2009) destacan el papel que tuvo la tecnología y los medios masivos de comunicación en la apropiación y contextualización del rap a las condiciones de vida en la ciudad –Cali- y en su impacto en la producción de identificaciones. Puntualizando sobre cómo los jóvenes raperos en la ciudad de Cali rastrearon pasos, coreografías y sentidos a partir de películas, radios y casetes que llegaron desde los Estados Unidos. Además, narran cómo se apropiaron de estos repertorios para contar sus propias luchas y sueños. Sin embargo, esta interacción no puede ser hoy leída en una sola vía –de afuera hacia adentro-; sino que ahora aquello que los jóvenes producen es entregado desde las plataformas virtuales al mundo –de adentro hacia afuera-. La virtualidad con el internet produjo otras formas de producción, al permitir ver lo que otros hacen, pero también mostrar lo que ellos producen instantemente. Por tanto, los sonidos son producidos y grabados

previamente hasta obtener un producto profesional –expresión utilizada por los jóvenes para referirse a un trabajo de calidad- para ser mostrado y vendido.

Lo local ya no es solo definido por lo global, sino que ahora se puede leer lo global desde lo local (Appadurai, 2001). Esto significa que los jóvenes producen otras comprensiones y conocimiento del rap, que promueven nuevas formas de hacer rap para otros. En algunos relatos de los jóvenes mencionaron conversaciones con otros raperos del mundo, en los que se reconocía el trabajo realizado, haciendo fusiones e invitándolos a sus países. Así como aquí llegan también otros raperos de otros territorios.

Ahora bien, el parque de los estudiantes entra en tensión y conflicto con lo virtual; pues lo virtual incluye la comercialización de la música, influyendo en algunos casos, la producción de nuevas líricas, sonidos e instrumentos. Estas nuevas tecnologías hacen que la música adquiera otras propiedades y se origine un nuevo tipo de música. A su vez, lo virtual produce y genera nuevas formas de hacer rap, algunos de los mencionados por los jóvenes y en los cuales algunos están incursionando fueron el Trap, rap electrónico, brap, jazz rap y rap rock, entre otros. La música no opera como un producto, sino que es en sí misma un proceso que también cambia y se modifica, impactando y transformando nuevamente al joven (Hennion, 2002).

Y finalmente, en los relatos de jóvenes aparecen **Nuevas escenas** -no exclusivas del rap-, entre las que se destacan restaurantes, discotecas y bares, en especial un sitio llamado la Fuente de soda. De manera particular, en la fuente de soda, al ser un lugar donde realizan eventos promovidos por los mismos raperos, para la presentación de su música o en algunos casos los álbumes producidos; se configura especialmente por amigos y raperos. En este sentido, se canta a los amigos que comparten también la misma visión, intereses y propósitos.

Con respecto a restaurantes, discotecas y bares, cuentan con públicos más heterógamos y menos conocedores del rap. Siendo descritos por los jóvenes como oportunidades para la obtención de recursos –dinero- y de reconocimiento. En este sentido, sus audiencias deben ser persuadidas, pues son potenciales consumidoras de su música. Por lo tanto, deben limitar o modificar las formas de actuación, para mantener estas fuentes de ingreso y forma de subsistencia. Esto significa la utilización de otros lenguajes y comportamientos mucho más deseables y esperables a estas nuevas situaciones. Lo que exige en algunos casos reescribir o incorporar nuevas letras –incluyendo temas como el amor o la amistad- e introducir otros instrumentos –guitarra, batería, piano-.

Por lo que los jóvenes en algunos casos, intentan mediar entre los propios intereses, los sentidos del rap y lo que estos lugares exigen, tratando de mantener la

esencian del rap, es decir, su carácter contestatario, *underground* y alternativo. Para otros debe cantarse la verdad, esto significa introducir cualquier tema o situación que dé cuenta de la experiencia del rapero, pues lo más importante es la musicalidad –el sonido y su calidad-. Por esta vía, el rap deja de estar vinculado exclusivamente a la estética o la clase social –el barrio-. Por esta razón, es posible que aparecen en la escena nuevos raperos, grupos e instrumentos. Lo que se debe demostrar es que tiene conocimientos sobre la música, conoce el rap y cuenta con las habilidades para rapiar.

Esto pone de manifiesto una tensión y un desafío en la forma en que se produce el rap y los raperos, pues lo que se pone en juego es la identidad misma del rapero, al establecer un conflicto entre el status marginal del rap con otras estéticas, sonidos, letras e instrumentos. También porque no hay límites claros sobre si el rap fue o debe ser industrializado y comercializado en el mercado musical. La tensión se centra entre quienes apuntan a la obtención del éxito y la consolidación y el mantenimiento de un proyecto económico, y aquellos que consideran que el dinero y el reconocimiento es algo adicional.

Finalmente, identificar las nuevas formas de constitución del rap en la ciudad, los nuevos lugares y circuitos en los que transita permitió identificar los nuevos contenidos de la subjetividad juvenil y la música rap que se propone. Encontrando que el espacio musical de la ciudad ha cambiado: se ha pasado de Jovita a la Discoteca y de la calle a la virtualidad. El barrio popular descrito por Cuenca (2016) ya no es el único en ofrecer los elementos materiales, relacionales y simbólicos para la configuración de la identidad del rapero; ahora emergen nuevos escenarios como restaurantes, bares y plataformas virtuales, que establecen nuevas relaciones y narraciones. Igualmente, se han introducido nuevos instrumentos y otros formatos de grabación, por lo que se han producido variaciones en el repertorio y nuevas estéticas. Asimismo, se han organizado y producido nuevos modos de creación y co-construcción del rap como efecto de la industrialización-comercialización del rap.

En conclusión, esta diversidad de sentidos, tiene que ver con la circularidad entre aquellos nuevos objetos, lugares y el rapero, así como con las nuevas prácticas musicales que se gestan en su interior. Esto guardar una estrecha relación con los resultados del estudio de Aceros, Cavalcante y Domènech (2013) en el que se afirma que la identidad del lugar se construye en la interacción a través de conexiones discursivas entre las personas y los espacios. Por tanto, hablar de la escena musical fue también dar cuenta de cómo los jóvenes construyen una identidad de los lugares y del rap.

5.1.3 Entre encuentros y des-encuentros para la construcción de un Nosotros

Analizar las relaciones y prácticas sociales que dan cuenta de la cohesión y pertenencia al género rap en Santiago de Cali, fue la posibilidad para reflexionar sobre la vinculación de la subjetividad con aquellas prácticas musicales en las que los individuos se re-significan tanto como sujetos, como colectivos. Fue así que a partir de los resultados encontrados, se pudo observar cómo los sentidos de pertenecía se construyen no sólo desde aquello que viven los jóvenes al interior del rap mismo, sino cómo se consolida también de afuera, en las acciones que emprenden para posicionar el rap como un género importante de la ciudad, des-estigmatizar su práctica y proponerse como una alternativa de autoconstrucción y transformación.

En términos de lo que se denominó movimiento y movilización, se identificó que hay cada vez más interés en la consolidación de proyectos comunes para la creación colaborativa de canciones y videos, diferenciando roles y tareas sobre la escritura de las líricas, en los sonidos y en la producción y grabación. En algunos casos la creación de colectivos y funciones, articula y posibilita la colaboración y reciprocidad entre ellos. Esta construcción de colectividad por lo general se configura entre aquellos jóvenes con los que se comparte visiones y sentidos sobre la música, el rap y la vida. Sin embargo, algunas relaciones están mediadas por la tensión y el conflicto, ocasionando la constitución de diferentes grupos –parches-. A continuación, se presentan y discuten algunas tensiones identificadas:

Primero, el Ideal de sociedad justa frente a las relaciones que se promueven entre los y las jóvenes raperas. En términos de los discursos producidos, aunque los jóvenes se proponen como analíticos de lo social y propenden por la reivindicación y no exclusión; este ideal de sociedad no es pensado de manera tan clara en la construcción de relaciones igualitarias entre hombres y mujeres del rap. A este respecto, las jóvenes raperas mencionaron que en algunos escenarios continúan siendo discriminadas, al no reconocer y valorar su estilo, labor y forma de producir el rap. Las diferentes escenas continúan aún hoy con un mayor número de hombres vinculados.

Segundo, la cohesión frente a la desunión. Alrededor de lo que significa ser raper, los discursos de los jóvenes se centraron en el rompimiento de lo canónico, la puesta en marcha de propuestas de reivindicación y la búsqueda de un estilo propio –originalidad-. Estos elementos son puestos en tensión con el surgimiento de nuevas propuesta de hacer rap, ocasionando la conformación de subgrupos –parches- que promueven otros sentidos sobre lo que significa ser real en el rap.

Estas nuevas grupalidades que se gestan al interior del rap son descritas por algunos autores como nuevas formas de ser y existir que promueve el rap, dando cuenta de la heterogeneidad y diversidad de las “culturas juveniles” (Marín & Muñoz, 2002; Reguillo, 2007) y de las identidades sociales (Cuenca, 2001). Sin embargo, para los jóvenes la existencia de subgrupos –parches- da cuenta de la desunión que hay en el movimiento del rap, por efecto de la incapacidad de establecer metas comunes. En algunos casos, no logran referirse a esta división en términos positivos, valorando la riqueza que esta diferenciación produce al rap; sino que destacan únicamente su efecto negativo, al ampliarse y diversificarse las formas de hacer rap.

Esto no significa que la tensión deba resolverse, pues como se discutió en el objetivo anterior, al cambiar las escenas musicales cambian indudablemente las formas de hacer rap. Por tanto, los encuentros y desencuentros entre aquello que se considera rap, no podrán ser fijados de una vez y para siempre. En cada escena se van fijando nuevos límites sobre lo que significa ser y no ser rapero –real-. Por lo tanto, el carácter contra-hegemónico y reivindicatorio será definido de acuerdo con la red que se configure. Para algunos, por ejemplo, lo contestatario no solo significa hablar de los problemas sociales, sino simplemente mostrar lo que se vive y siente.

En consecuencia, aunque los jóvenes están en una misma práctica musical, cada joven y grupo está atravesado por distintos vectores de significado. En términos de Molina (2017) la construcción de la particularidad del individuo se produce por la conjugación entre su singularidad, con las relaciones a los que está expuesto.

Tercero, mantener la esencia frente a la originalidad. En la investigación producida por Marín y Muñoz (2002) se sostiene que la construcción de un estilo propio, es un elemento fundamental en la filosofía del hip hop –esencia-, pues posibilita la apropiación y consolidación de un saber más acorde a la propia realidad. En este sentido, la originalidad es la posibilidad de no producir una copia mecánica del rap (Cuenca, 2001; Vélez, 2009). Pero entonces, ¿qué definen los jóvenes como originalidad y creatividad? y ¿cómo al mismo tiempo se es un rapero real? Para los jóvenes, la búsqueda del estilo propio requiere de experimentación. Para algunos raperos -*undergroup*- deben mantearse unos parámetros: el carácter contestatario, su papel de reivindicación y un sonido noventero –sonidos que predominaron en la década de los años 90-. Es decir, mantener el status marginal del rap.

Empero, el desarrollo de nuevas tecnologías y plataformas virtuales para la música han propiciado que algunos jóvenes –rap fusión, electrónico, brap y trap-, construyan su originalidad desde la inclusión de otras líricas, nuevos instrumentos, acepten otras estéticas y promuevan otras formas de producción de lo musical; pues la esencia no

depende de los parámetros antes descritos, sino que lo contestatario y contra-hegemónico puede ser redefinido de acuerdo con las nuevas escenas que se van consolidando en la ciudad y al interés en consolidar un proyecto de vida musical que dé mayor importancia a lo económico. Quienes se ubican en esta posición afirman que el rap siempre se ha transformado, comercializado y producido con características particulares; por lo tanto, es imposible estar por fuera de esta evolución y transformación de la música.

Las tensiones descritas van redefiniendo y concertando nuevos/otros límites sobre aquello que se comprende sobre el rap y los raperos; definiéndose desde las interacciones cotidianas, el sentido de los vínculos con los otros: qué tipo de sonidos se producen, sobre qué se canta, en qué escenarios se presentan y cómo se produce el rap. Por ende, es necesario salir de construcciones naturalizadas –homogéneas y unificadas-, que van demarcando a estos sujetos/grupos en tiempos, espacios y categorías fijas. En concordancia con Fernández-Christlieb (2000) significa entonces adentrarse en la estética cotidiana de los jóvenes y el rap, es decir, ir reconociendo la forma de sus sentimientos y de sus relaciones.

Por todo lo dicho, debe incluirse no sólo el análisis sobre cómo opera la música en una cultura o qué tipo de saberes contiene o provee, sino los sentimientos que se encarnan en las relaciones, las líricas y los escenarios. En este caso, los jóvenes como colectividad consolidan una forma –**raperos**- que les provee un sentimiento de ser y de no ser al mismo tiempo. En este sentido, las formas de organización, de ser y de sentir –ser rapero- solo pueden ser comprendidas desde la misma colectividad, desde su propio centro y periferia. Este origen se refiere a los sentimientos que sobre la transformación de lo social, la originalidad y el rompimiento de lo canónico se promueven como constitutivos del rap; pero también sobre la ciudad y los lugares cotidianos de los jóvenes –escenas musicales: Jovita y el transporte público- en los que se producen sus encuentros, presentaciones y formas de composición: aquello que se repite una y otra vez de forma ritual. La periferia, ejemplifica aquello que no debe hacerse, una muralla que marca el fin del rap y el comienzo de otra cosa. Este límite exterior que se encuentra en las nuevas fusiones –otros géneros- y la inclusión de nuevos instrumentos, tecnologías y lugares, han ido expandiendo los límites. En conclusión, los jóvenes se mueven dentro de estos límites para pertenecer y reconocerse como rapero, ya sea para ir transformado su práctica o seguir la forma de las cosas que se imponen (Fernández-Christlieb, 2000).

5.2 Respondiendo la pregunta

En definitiva, a partir de esta exploración e investigación realizada es posible afirmar que el rap tiene un papel central en la construcción de las subjetividades juveniles al constituirse como una práctica con significado propio –significados-, establece unas relaciones –escenarios de relación- y genera unas tensiones –supone una negociación de significados de acuerdo a los escenarios-. La subjetividad juvenil anclada a la experiencia del rap se caracteriza y configura como un estilo de vida, un acto discursivo, una conciencia colectiva y una red de relaciones -escenas musicales-

En primer lugar, la práctica musical –rap- es un estilo de vida que configura relaciones, conductas y visiones. Por consiguiente, es importante reconocer el carácter performativo de la música, es decir, identificar los medios y soportes materiales en la práctica concreta y en su capacidad para evocar relaciones (Hennion, 2002). En tal sentido, el rap -hip hop- es entendido como una fuerza identitaria juvenil, que potencia la posibilidad de creación y producción cultural de los jóvenes para los jóvenes (Muñoz, 2010). Estos modos de relación y estilo de vida son prototípicas en la constitución de ellos como personas.

En segundo lugar, las líricas se consolidan como un acto discursivo desde las cuales quieren mostrar la realidad social. Se narra sobre el rompimiento de lo canónico, la creación de propuestas reivindicatorias y la originalidad. Siguiendo a Bettelheim (Citado en Gergen & Gergen, 1983) las creaciones de orden narrativo pueden ser esenciales en la vida, para dar sentidos y dirección. De manera que los jóvenes se narran a sí mismos –su propia historia- y desde allí desean encontrar un sentido de mismidad (Goolishian & Anderson, 1994). Desde esta perspectiva, los jóvenes establecen conexiones coherentes entre los diferentes acontecimientos de la vida; las líricas, por ejemplo, son un mecanismo para narrar historias, enlazando las historias del barrio, de los jóvenes, de la ciudad, del país y de ellos mismos.

Esto se sustenta en tres aspectos:

- Construcción narrativa del yo. Los jóvenes a través del rap dan sentido a su propia experiencia. En concordancia con lo planteado por Gergen (2007), el lenguaje y la narración son los vehículos por los cuales el ser da significado y sentido a su mundo y a sí mismo. El rap permite la articulación de elementos biográficos –lo vivido en la familia y en el colegio- con relaciones y experiencias que la práctica musical ofrece en las diferentes escenas musicales. Así que las formas en las que se organiza la subjetividad serán en cada caso diferentes.

- La posibilidad de ser. El ser rapero se centra en la búsqueda de una voz original que dé cuenta quiénes son y cómo desean ser. En este sentido, el rap tiene un papel creador en la construcción del estilo propio y en el autoconocimiento personal, al ofrecer conciencia de lo vivido –en sentido pragmático- y posibilitar ser pertinente al contexto (Molina, 2017). Solo en la interacción cotidiana que se produce en las diferentes escenas musicales del rap, se pone en juego lo que cada uno de los jóvenes construye y la forma que quieren tomar.
- El rap modelo eficaz para la transformación. Los jóvenes afirman que se puede generar una transformación social a través de la música que producen, porque lo han vivido y ellos mismos han sido transformados por el rap. En este caso, la subjetividad se constituye a partir de un interés genuino por transformar la sociedad, no solo es un discurso sobre cómo enfrentar lo canónico o los discursos establecidos a nivel social, sino que buscan nuevas formas discursivas de pensar el mundo, la realidad. Desde sus líricas, relatos e historias se pretende una transformación social, porque si ellos fueron transformaron, pueden transformar a otros.

En tercer lugar, el sentido de colectividad, tal como lo afirma Fernández-Christlieb (2000) es un sentimiento de pertenencia. De manera puntal, los jóvenes están constituidos por el rap, están hechos de rap, es decir, no forman parte del rap sino que son el rap; por lo tanto, no pueden reconocerse a sí mismos por fuera del rap. De modo que el rap cumple un papel importante en el posicionamiento que los jóvenes van fijando ante la vida, la familia, la sociedad, otros géneros musicales y los mismos raperos. Siguiendo a Latour (2008) la colectividad no es fija ni estable, sino que se agrupa y reagrupa cada vez de manera distinta en cada encuentro. Es por esto que aunque se hiciera una indagación de los mismos jóvenes en otro momento – futuro-, la interpretación o reflexión que se propondrían podría ser totalmente distinta a la dada en el marco de este ejercicio.

Finalmente, las escenas musicales fueron definiendo y ensamblando diferentes redes que propiciaron y han venido consolidando diferentes visiones, ideas, sentidos y acciones en el rap y en los raperos; al ir ensamblando rutinas y prácticas propias del rap. En este sentido, el rap ubica en una historia de la música, del rap, de la ciudad y de los lugares. Además, los ubica en un territorio –espacio- que va dando cuenta del desplazamiento que el rap y los raperos han tenido en la ciudad y en el mundo. Y finalmente, los sitúa en redes virtuales y en la incorporación de nuevas tecnologías para la producción de sonidos, grabación y reproductibilidad técnica, generando nuevos vínculos y maneras de hacer rap, pasando de la voz del Beatboxer, al sampler del Beatmaker y a la batería- guitarra en las nuevas producciones. Así mismo,

pasando de las improvisaciones del *freestyle*, a la creación de álbumes y la venta de canciones en la web, la incorporación de la tecnología se constituye en el elemento central en los últimos años para la transformación y diversidad en las escenas musicales.

En síntesis, la subjetividad juvenil anclada a la experiencia musical del rap es una forma y producto particular, resultado de las relaciones, las escenas musicales – condiciones materiales y simbólicas del contexto- (Molina, 2017).

5.3 Sobre el método y el futuro de la investigación en subjetividad y música

Entonces ¿qué implica hacer una investigación sobre y con los jóvenes? En términos de Ibáñez (1987) fue necesario un acercamiento a los procesos de subjetivación desde las prácticas culturales –música- que producen los jóvenes, es decir, analizar la red simbólica en la que están insertos y desde la que son producidos –vida cotidiana-. La naturaleza del fenómeno a estudiar debe recobrar la capacidad para dar importancia a lo simbólico, el significado, los procesos y lo relacional. Esto significó que siempre fue necesario revisar las interacciones sociales y cotidianas que los jóvenes configuran consigo mismos, con los otros y con el mundo que los rodea, “o mejor dicho, en relación con el magma de significados que instituyen la sociedad y la configuran como código simbólico” (Ibáñez, 1987, p.78).

Por lo tanto, la realización de un ejercicio investigativo enmarcado en la indagación apreciativa (IA) y en el análisis del discurso (AD), posibilitó el desarrollo de un proceso flexible para la creación de significados, al reconocer en este caso concreto que la subjetividad es una realidad que se construye en las interacciones y encuentros cotidianos (Gergen, 2006). Por lo tanto, un acierto importante del método definido fue no centrarse exclusivamente en las entrevistas y en la revisión de las líricas construidas por los jóvenes, sino incluir también la realización de observaciones en lugares –escenas musicales- concretos. Este ejercicio posibilitó el reconocimiento de las relaciones y las prácticas de los jóvenes vinculados al rap. En esta perspectiva, el discurso es entendido como un suceso comunicativo para analizar las complejas interacciones y práctica sociales, enfatizar en la comprensión de la subjetividad de los jóvenes y enmarcar la interpretación en la contextualización de la propia experiencia (Iñiguez, 2003).

Igualmente en los diferentes momentos de la investigación, los resultados y hallazgos fueron entregados a los participantes, con el propósito de establecer nuevas lecturas y reflexiones. Por lo tanto, los hallazgos y comprensiones del problema fueron

el resultado de un diálogo transformativo, colectivo y situado entre el investigador y los participantes –colaboradores-. Asimismo, este método no solo respondió a la adopción de una metodología alternativa sino también a una postura política, en tanto que intentó problematizar las dinámicas de los colectivos juveniles y las prácticas que éstos proponen, no desde la falta, la patologización o la exclusión. Por lo anterior, se intentó siempre recuperar los fenómenos tal y como ocurrieron, reconociendo los sentidos, sentimientos e intenciones que se producen en el mundo joven, por lo que se incluyeron sus propios relatos y palabras. Fue así como se asumió la juventud y a los jóvenes como un proceso que se construye y reconstruye permanentemente, que no es posible definir por características y descripciones fijas –como producto-. Esto de entrada propone una apertura ontológica que trasciende la mirada disciplinar y racional que descalifica y categoriza, para pasar a un ejercicio que comprenda al joven desde múltiples visiones y por tanto reconozca que existen plurales formas de ser joven. Reconocer por tanto la heterogeneidad de los discursos, así como las tensiones y contradicciones que desde relaciones de poder producen prácticas de reivindicación u ocultamiento de aquello que atraviesa lo juvenil (Finley, 2015).

Sobre el estudio de los procesos de subjetivación, particularmente alrededor del rap, al ser un proceso que se modifica permanentemente, modificando el contenido y forma de la subjetividad, es necesario establecer nuevas observaciones e investigaciones que continúen promoviendo la inclusión de nuevas miradas sobre las relaciones, escenarios y construcción del yo que se van gestando día a día. Sobre esto será necesario continuar revisando los efectos que las tecnologías tienen en la práctica musical y en la música, así como las transformaciones que la misma organización de la ciudad va produciendo en la movilización de los sujetos.

Referencias

- Aceros, J.; Cavalcante, M. y Domènech, M. (2013). Identidad de lugar en usuarios de teleasistencia: un análisis conversacional. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 45(1), 81 – 95.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
- Aguilar, M. (2012). Antropología urbana y lugar, recorridos conceptuales. En A. Giglia y A. Signorelli (Coords.), *Nuevas topografías de la cultura* (pp. 113-144). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Alcaraz, M., & Pérez, F. (2010). Introducción. En Alcaraz, M., y Pérez, F. (Ed) *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música* (pp.11-41) Madrid: La balsa de la Medusa.
- Álvarez-Uría, F. (2015) Escuela y subjetividad. *Revista Educación y Ciudad*, [S.l.], n. 3, p. 48-67. <http://www.idep.edu.co/revistas/index.php/educacion-y-ciudad/article/view/251>
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Uruguay: Ediciones Trilce S.A.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Aznárez, J. (2009) Una vida de relatos e imágenes realidad, narrativas y miedo a ser. En *Red visual*, 9, 1-19.
- Azofeifa, S., Caamaño, C. & Wo Ching, A. (2014). Migraciones, género y subjetividad: el trabajo con población migrante en Costa Rica. *Revista de Ciencias Sociales*, 3(145), 35-43.
- Bartók, B. (1979). *Escritos sobre Música Popular*. México: Siglo XXI.
- Bates, E. (2013). Popular Music Studies and the Problems of Sound, Society and Method. *Journal of the international association for the study of popular music*, 3(2), 15-32.

- Bengoa, J. & Espinosa, M. (2009). La Indagación Apreciativa: Una Alternativa para Crear Realidades de Libertad y Compromiso. *REMO*, 16(6), 2-7.
- Bennett, A. & Peterson, R. (2004). *Introducing Music Scenes. In Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Benveniste, E. (1991). *De la subjetividad en el lenguaje. En Problemas de Lingüística General*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Betancourt, C. & Molina, M. (2014). *La música como vehículo de transformación social en niños y jóvenes dentro del proyecto tambores de Siloé de la comuna 20 de la ciudad de Cali*. Trabajo de Grado pre-grado. Universidad Autónoma de Occidente. Facultad de Comunicación Social.
- Botero, P.; Muñoz, E.; Santacoloma, J. & Uribe, C. (2011). Resistencias Estéticas. Sistematización Comunicación Alternativa. En: Ospina, et.al. *Experiencias de Acción política con jóvenes en Colombia* (pp. 62-90). Manizales: Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud; Universidad de Manizales; CINDE.
- Bruner, J. (2003). *Fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Argentina: Fondo de cultura Económica.
- Burger, C. & Burger, P. (2001). *La desaparición del sujeto, una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- Cáceres, P. (2003). Análisis Cualitativo de Contenido: Una alternativa metodológica alcanzable. *Psicoperspectivas*, 2, 53–82.
- Cajiao, F. (1996). Atlántida: una aproximación al adolescente escolar colombiano. *Nómaditas*, (4).
- Cámara, E. (2010). El papel de la etnomusicología en el análisis de la música como mediadora intercultural. *HAOL*, (23), 73-84.
- Caro, J., Herrera, J., Wilches, L., Gómez, E., Jiménez, C. & Álvarez, M. (2013). Del sujeto, la subjetividad y la subjetivación a la noción de la responsabilidad Subjetiva en el conflicto armado en Colombia. *Desbordes revista de investigaciones de la escuela de ciencias sociales*, 4, 49-59.

- Casamichana, D; Castellano, J; Blanco-Villaseñor, Á; Usabiaga, O; (2012). Estudio de la Percepción Subjetiva del Esfuerzo en Tareas de Entrenamiento en Fútbol a través de la Teoría de la Generalizabilidad. *Revista de Psicología del Deporte*, 21(1) 35-40.
- Castiblanco, G., Serrano, M. y Suarez-Cruz, A. (2008). Culturas juveniles y trabajo social con jóvenes. *Tabula Rasa*, 9,13-26.
- Castro, S. (2010). Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos. En Alcaraz, M., y Pérez, F. (Ed) *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música* (pp.217-239) Madrid: La balsa de la Medusa.
- Cataldo, G. (2012). Música y subjetividad. Hegel y las concepciones románticas de la música. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 2(29), 593-608.
- Clavijo, A. (2012). *La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira*. Trabajo de grado Universidad Tecnológica de Pereira Facultad de Bellas Artes y Humanidades. Programa Licenciatura en Música
- Cepeda, M., García, G. & Zambrano, S. (2013). *La configuración de subjetividades juveniles en jóvenes Vinculados a pandillas en la localidad de Usme – Bogotá* (tesis de maestría). Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.
- Céspedes, J. (2010). Construcción y comunicación de significados en la música popular. *Cuadernos de psicología*, (5), 167-218.
- Cohen, S. (1993). Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music*, 2(12), 123-138.
- Cohen, S. (2007). *Decline, Renewal and the City in popular music culture: Beyond the Beatles*. England: Ashgate Publishing.
- Cuenca, J. (2001) *La construcción de identidades sociales en grupos de raperos*. Santiago de Cali: Universidad del Valle. Título de maestría en sociología.
- Cuenca, J. (2008). Identidades sociales en jóvenes de sectores populares: Aproximaciones a un grupo de raperos. *Culturales*, 4(7), 7-42.
- Cuenca, J. (2016). Los Jóvenes que Viven en Barrios Populares Producen más Cultura que Violencia. *Revista Colombiana de Psicología*, 25(1), 141-154.

- Deleuze, G. & Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2005). *The SAGE Handbook of Qualitative Research. The SAGE Handbook*. London: Sage Publications.
- De Sousa, B. (1994). Subjetividad, ciudadanía y emancipación. *El otro derecho*, 15(3), 7-60.
- Duschatzky, S. & Corea, C. (2009). *Chicos en banda. Los caminos de la subjetividad en el declive de las instituciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Echavarría, C.; Linares, A.; & Dimas, J. (2011). Reivindicar para permanecer... Expresiones de ciudadanía de un grupo de jóvenes hip-hop de la ciudad de Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, 40, 101-114.
- Escobar, M., Quintero, F., Arango, A., & Hoyos, D. (2004). *Estado del arte del conocimiento producido sobre jóvenes 1985-2003*. Bogotá: Programa presidencial Colombia Joven, Agencia de Cooperación Alemana GTZ, UNICEF Colombia.
- Esguerra, M.; Molina, L.M., & Morales, M. (2011) Configuración de la subjetividad en jóvenes de Ciudad Bolívar que reciben capacitación laboral. Tesis de grado. Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Psicología Bogotá D.C.
- Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona, Ariel.
- Fernández-Christlieb, P. (1987). Consideraciones teórico-metodológicas sobre la psicología política. En: *Psicología Política Latinoamericana* (pp. 67-73). Caracas: Panapo.
- Fernández-Christlieb, P. (2000). *La afectividad colectiva*. México: Taurus.
- Finley, S. (2015). Investigación con base en las artes. En: Denzi, N. & Lincoln, Y. (coords.) *Métodos de recolección y análisis de datos* (pp.113- 139). Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Frith, S. (1987). Towards an aesthetic of popular music. En Leepert, R. y McClary, S. (Eds.) *Music and society: The politics of composition, performance and reception* (pp. 133-172). Cambridge: Cambridge University Press.

- Foucault, M. (2009) *El gobierno de si y de los otros. Curso en el Collège de France (1982-1983)*. México: Fondo de cultura económica.
- Garcés, Á. (2007). Juventud, música e identidad. Hip Hop en Medellín, Moreno, William y Pulido, Sandra Maryory (Eds.). *Educación, cuerpo y ciudad. El cuerpo en las interacciones e instituciones sociales*. Medellín: Funámbulos Editores.
- Garcés, A., Tamayo, P. & Medina, J. (2007). Territorialidad e identidad hip hop. Raperos en Medellín. *Anagramas*, 10(5), 125-138.
- Garcés, A. & Medina, J. (2008). *Músicas de resistencia. Hip Hop en Medellín*. Colombia: Universidad de Medellín.
- Garcés, A. (2011). Juventud y comunicación. Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. *Signo y Pensamiento*, 30(58), 108-128.
- Gergen, K.J. (2006). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Madrid: Paidós.
- Gergen, K. (2007). *Construccionismo social. Aportes para el debate y la práctica*. (A. Estrada y S. Diazgranados, Comps y Trans.). Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.
- Gergen, K. (1996)
- González, R. F. (2007). Posmodernidad y subjetividad: distorsiones y mitos. *Revista de Ciencias Humanas*, 37, 7-25.
- González, R. F. (2008). Subjetividad social, sujeto y representaciones sociales. *Revista Diversitas. Perspectivas en psicología*, 2(4), 225-243.
- González, R. F. (2010). Las categorías de sentido, sentido personal y sentido subjetivo en una perspectiva histórico-cultural: un camino hacia una nueva definición de subjetividad. *Universitas Psychologica*, 9(1), 49-59.
- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, 55(195), 38-64.

- González, J.P. (2010). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? *Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review*, 12, 1-14.
- Goolishian, H.A. & Anderson, H. (1994). Narrativa y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia. En D. F. Schnitman (Ed.), *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad* (pp. 293-306). Barcelona: Paidós.
- Guattari, F. (1996) *El nuevo paradigma estético*. En Guattari, F. *Caosmosis* (pp. 121-144). Buenos Aires: Manantial.
- Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 105-117). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Guerrero, J. (2016) La “música de proyección folclórica” en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 2(11), 187-202.
- Gutiérrez, M (2010). Relato autobiográfico y subjetividad: Una construcción narrativa de la identidad personal. *Educere*, 14(49), 361-370.
- Hammersley, M. & Atkinson, P. (1994). *Etnografía Métodos de Investigación*. Barcelona: Paidós.
- Henao, J. & Pinilla, V. (2009). Jóvenes y ciudadanías en Colombia: entre la politización social y la participación institucional. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 7(2), 1405-1437.
- Hennion, A. (2002). *La pasión de la musical*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, R., Fernández C., & Baptista M. (2010). *Metodología de la Investigación*. México D.F: McGraw-Hill.
- Hormigos, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, (14), 75-84.
- Ibáñez, T. (1987). La "mirada" psicosocial "emergente" y su aplicación al estudio de una categoría social como por ejemplo la juventud. *Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 7, 73-84.

- Ibáñez, T. (2001). *Muníciones para disidentes. Realidad-Verdad-Política*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Ibáñez, T. (2003). El giro lingüístico. In *Análisis del Discurso. Manual para las Ciencias Sociales* (pp. 21–42). Barcelona: Editorial UOC.
- Íñiguez-Rueda, L. (1999). Investigación y evaluación cualitativa: bases teóricas y conceptuales. *Atención Primaria*, 23, 496-502.
- Íñiguez-Rueda, L. (2011). *Manual para las ciencias sociales*. Barcelona: Editorial UOC
- Jiménez, M. & Sánchez, A. (2016). Identidades narrativas y organizaciones juveniles en sectores populares de Cali. *Psicología & Sociedade*, 28(3), 505-515.
- Latour (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simetría*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Latour (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la Teoría del Actor-Red*. Buenos Aires: Manantial.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Traducción. Daniel Gutiérrez Martínez. México: siglo XXI editores.
- Matravers, D. (2010). La expresión como forma de aparecer. En Alcaraz, M., y Pérez, F. (Ed) *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música* (pp.173-191) Madrid: La balsa de la Medusa
- Margulis, M. & Urresti, M. (1996). *La Juventud es más que una Palabra*. Buenos Aires: Biblos.
- Marín, M. & Muñoz, G. (2002). *Secretos mutantes. Música y creación de culturas juveniles*. Bogotá: Universidad Central – DIUC, Siglo del hombre editores.
- Martín-Barbero, J. (2002). Jóvenes, comunicación e identidad. *Revista de Cultura Pensar Iberoamérica*. No. 0. Publicado en: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>
- Muñoz, G. & Marín, M. (2007). En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza. *Revista Colombiana de sociología*, 28, 199-223.

- Muñoz, G. (2010). De las culturas juveniles a las ciberculturas del siglo XXI. *Revista del Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico*, 12-25.
- Mead, M. (2002). *Cultura y compromiso*. Barcelona, Gedisa.
- Middleton, D. & Edwards, D. (1992). *La naturaleza social del recuerdo y el olvido*. Barcelona: Paidós.
- Molina, N. (2010) Memoria colectiva, música impopular y conflicto político armado en Colombia. Resumen analítico de investigación en el V Encuentro nacional de investigadores en psicología.
- Montes de Oca, F. (2013). *Subjetividad juvenil y participación. Motivaciones, sentidos y valoraciones de las actividades socio-comunitarias: informe de investigación e instrumento de trabajo para repensar las propuestas de participación juvenil*. Buenos Aires: La Flecha.
- Molina, N. (2012). *Introducción al socioconstruccionismo*. Documento de trabajo. Universidad del Valle. (Sin publicar).
- Molina, N. (2017). *Asesoría sobre subjetividades*. Documento de trabajo. Universidad del Valle. (Sin publicar).
- Molina, N., Martínez, S. & Molina, V (2014). Historia de los poderes de la libertad. Conversación con Nikolas Rose. *Sociedad y economía*, 26, 139-152.
- Muñoz, G. (2007). En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza. *Revista colombiana de sociología*, 28, 199-223.
- Noya, Del Val & Muntanyola (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, 72(3), 541-562.
- Obando, O., Jiménez, M. & Díaz, C. (2010). Subjetividades juveniles en contextos de conflicto armado. En: *Psicología social crítica: Aportes y aplicaciones sobre el lenguaje, ciudadanía, convivencia, espacio público, género y subjetividad*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.

- Orejuela, J. & Ramírez, A. (2011) Aproximación cualitativa al estudio de la subjetividad laboral en profesionales colombianos. *Pensamiento Psicológico*, 9(16), 125-144.
- Palacios-Mena, N. & Herrera-González, J. (2013) Subjetividad, socialización política y derechos en la escuela. *Revista Internacional de Investigación en Educación*, 5(11), 413-437.
- Polti, V. (2010). Música, Cuerpo y Subjetividad. Notas preliminares para un estudio de la experiencia musical. En II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización (UBA/Conservatorio Manuel de Falla, GCBA).
- Reguillo, R. (2007). *Emergencia de las culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Buenos Aires: Norma.
- Reguillo, R. (2000). El lugar desde los márgenes. Músicas e identidades Juveniles. *Revista Nómadas*, 13, 40-53.
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración I: Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI.
- Revilla, J. (2001). Los anclajes de la identidad personal. *Papers*, 63/64, 103-122.
- Santamaría, C. (2009). Estado del arte de los inicios de la Historiografía de la Música Popular en Colombia. *Memoria y Sociedad*, 13(26), 87-103.
- Serrano, J.F. (2000). Menos querer más la vida. Concepciones de vida y muerte de jóvenes urbanos. *Revista Nómadas*, 13, 10-28.
- Serres, M. (2004). *El contrato natural*. Valencia: Pre-textos.
- Serres, M. (2012). *Pulgarcita*. París: Manifiestos le Pommier.
- Serres, M. (1995). *Atlas*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Sierra, J., Reyes, P. & Córdoba, M. (2010): El papel de la comunicación en la búsqueda de la identidad en la etapa adolescente. *Adolescencia: Identidad y Comunicación*. Vivat Academia, 110, 1-34.

- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Suárez, A. (2010). *Construcción de memoria colectiva a través de la música. La experiencia del movimiento de las madres de la plaza de mayo*. Pontificia Bogotá: Universidad Javeriana. Facultad de ciencia política y relaciones internacionales.
- Tirado, F. (2011). *Los objetos y el acontecimiento. Teoría de la socialidad mínima*. Barcelona: Amentia
- Torres C., A. (2000). Sujetos y subjetividad en la educación popular. En: *Pedagogía y saberes* (15). Bogotá: Facultad de Educación. Universidad Pedagógica Nacional
- Torres, C. (2009). Acción colectiva y subjetividad. Un balance desde los estudios sociales. *Folios Segunda época*, (30), 51-74.
- Tobar, C. (2015). Algunas ideas sobre la relación entre consumo cultural, capital cultural y creación musical juvenil en la comuna 15 del Distrito la ciudad de Cali, Colombia. *Revista Perifèria*, 20 (2), 195-215.
- Valenzuela, J. (2004). —Culturas identitarias juveniles. Reguillo, R. (Coord.). En *Tiempo de híbridos: Entre siglos jóvenes*. México: SEP- Instituto Mexicano de la Juventud - Secretaria General de Juventud.
- Vázquez, F. (2001) *La memoria como acción social*. Barcelona: Paidós.
- Vélez, Q.A. (2009). Construcción de subjetividades en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática. *Revista latinoamericana de ciencias sociales, niñez y juventud*, 1(7), 289-320.
- Willig, C. (2001). *Introducing qualitative research in psychology. Adventures in theory and method*. New York: Open University Press.