

LA CONSTITUCIÓN DE JÓVENES EN RAPEROS. EL CASO DEL GRUPO ATAK 120

ANDRES MAURICIO LOPEZ QUINTERO

Departamento de Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales y Económicas

Universidad del Valle

Cali, 2014

LA CONSTITUCIÓN DE JÓVENES EN RAPEROS. EL CASO DEL GRUPO ATAK 120

ANDRES MAURICIO LOPEZ QUINTERO

Director:

José Fernando Sánchez Salcedo

Profesor del Departamento de Ciencias Sociales

Departamento de Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales y Económicas

Universidad del Valle

Cali, 2014

Quisiera agradecer a todas las personas que de una u otra manera
contribuyeron a la culminación de este trabajo.

A mis padres, por su apoyo incondicional; al profesor José Fernando Sánchez, por su
paciencia y prestancia a atender mis llamados en momentos de incertidumbre; a los
muchachos del Atak 120, gracias por su infinita colaboración; a mi esposa, por haberse
convertido en el soporte anímico que me permitió sacar adelante la investigación.

Contenido

INTRODUCCIÓN	5
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	7
1.1. ESTADO DEL ARTE.....	9
1.1.1. Estudios sobre identidades juveniles.	9
1.1.2. Datos sobre población afrocolombiana en Cali.	13
1.1.3. Análisis del concepto “contingente de carrera”	16
1.1.4. Aproximaciones a estudios sobre la música.	18
1.2. REFERENCIAS TEÓRICAS.....	23
1.2.1. Parias urbanos	24
1.2.2. Carrera.....	25
1.3. METODOLOGÍA.....	27
2. CONTEXTUALIZACION SOCIO-DEMOGRAFICA DEL DISTRITO DE AGUA BLANCA	30
2.1. COMUNA 21. NUEVO ESPACIO URBANO DEL DISTRITO DE AGUA BLANCA.	35
2.2. CONTEXTO HISTÓRICO DEL MOVIMIENTO HIP HOP.....	37
2.2.1. Música rap	40
3. LA CONSTITUCION DE JOVENES EN RAPEROS.....	43
3.1. HIP HOP Y MÚSICA RAP EN CALI	43
3.1.1. Rasgos que definen a los raperos	47
3.1.2. Retratos biograficos de los integrantes del grupo Atak 120	49
3.2. CARRERA PARA SER RAPERO. COMO SE LLEGA A SER RAPERO.....	53
3.2.1. Comprender el contenido musical del rap.....	54
3.2.2. Lograr interpretar rap.....	57
3.2.3. Componer música rap.....	62
3.2.4. Lograr reconocimiento	65
3.3. MÚSICA RAP Y CONTROL SOCIAL.....	70
3.3.1. Pertenencia al barrio y a lazos raciales	71
3.3.2. Moral justificante.....	77
CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFIA	87
ANEXOS.....	89

INTRODUCCIÓN

La música rap, componente vocal del movimiento hip hop, desde finales del siglo XX se ha convertido en un movilizador socio-cultural de los jóvenes pertenecientes a los espacios urbanos más deprimidos de las sociedades contemporáneas; así, la presencia de este estilo musical nacido de los ghettos estadounidenses a inicios de la década de los años 70 ha logrado expandirse progresivamente más allá de sus límites geográficos, gracias a la entrada en vigor de los medios de comunicación que transitan por el mundo. Consecuentemente, llegada la década de los 80 y 90, muchos de los jóvenes procedentes de barrios populares de Cali inician un proceso de conocimiento y adaptación de esta música, con el objeto de insertarse dentro de una lógica identitaria que les permita reconocerse como sus únicos exponentes.

Este argumento lleva a la escogencia del grupo de rap Atak 120 con el ánimo de describir el proceso de constitución de sus integrantes en raperos en un sector del Distrito de Agua Blanca; en este proceso se evidenciara una secuencia de etapas a seguir por parte de estos para lograr una exitosa conversión en intérpretes de música rap. Lo anterior permite entender este estilo musical como una nueva forma de erigir identidades sociales en la que los jóvenes de la barriada asumen una posición contestataria con respecto al trato, que según ellos, reciben por parte de un Estado que ignora la situación social que se vive al interior de los enclaves de pobreza.

Análogamente, estos raperos pondrán en el aspecto racial un elemento clave para designar diferencias con respecto a sus pares no-negros de la barriada, y que para el caso será indispensable a la hora de conformar la grupalidad.

El resultado mostrara la puesta en escena de situaciones de contingencia bajo las cuales la figura del rapero queda estereotipada no solo por el grupo de rap en términos de aceptación de quien pertenece y quien no pertenece a su fraternidad, sino también por personas externas a este, quienes asumen al rapero como un transgresor de la normatividad social, hecho por el cual son vistos como individuos desviados que aluden a

comportamientos no convencionales. Esto provocara en el rapero, la necesidad de reformular su posición con respecto al rap, en aras de crear justificaciones morales que le posibiliten seguir asumiendo una identidad unida a esta música.

Esta monografía se divide en tres capítulos. El primer capítulo contiene una justificación del trabajo asumida desde un planteamiento del problema a investigar; un estado del arte contenido en algunos de los estudios que se han realizado a partir de las identidades juveniles, de la población afrocolombiana en la ciudad de Cali, del concepto de carrera y, de la música.

Conjuntamente se exponen los conceptos utilizados en el transcurso del trabajo y, la estrategia metodológica que alude a las entrevistas no estructuradas como medio de cotejar y confluir en los resultados finales.

El segundo capítulo se abordó desde dos ejes temáticos: en el primero se elaboró una contextualización del Distrito de Agua Blanca y del barrio en el que específicamente se elaboró el trabajo, a partir de una descripción socio-demográfica de la zona; en el segundo, se elaboró un contexto histórico del movimiento hip hop y de la música rap partiendo desde sus orígenes en Estados Unidos y, terminando en su arribo a la ciudad de Cali.

El tercer capítulo retoma los testimonios de los implicados en la investigación en pro de mostrar cómo se produce la constitución de una carrera atada al rap y cuáles han sido los factores con lo que han tenido que lidiar para seguir asumiendo este rol.

Finalmente, el texto expone algunas conclusiones en las que se formula la constitución de identidades sociales a partir de un grupo de jóvenes que se reconocen y son reconocidos con relación al rap.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El rap se reconoce, especialmente, como un modo de expresión artística que nació a finales de la década de los años setenta en los suburbios de las ciudades estadounidenses bajo una clara idea de pronunciamento que, a través del canto y la expresión corporal exhibió el descontento de las personas que allí habitaban, especialmente de los jóvenes frente a las situaciones de extrema pobreza, violencia y, marginación de las cuales eran víctimas. Hace parte de un movimiento cultural llamado hip hop que involucra otras modalidades artísticas: *breakdance*, *graffiti* y *scratch*, en los cuales el instrumento central de su ejecución es el cuerpo, el dibujo y, la música respectivamente.

Llegada la década de los años 80 se observa en Cali, como elementos propios de la cultura hip hop comienzan a cobrar protagonismo, de tal manera que jóvenes de diversos estratos socioeconómicos logran apoderarse de algunos espacios de la ciudad con su música y forma de bailar. Encontramos así, jóvenes de estratos medios bailando *breakdance* y, jóvenes de estratos bajos apropiados del rap.

Bajo este contexto, un grupo de jóvenes de barriada vieron la posibilidad de insertarse dentro de la lógica contestataria del rap, debido a una supuesta exclusión, discriminación y, racialización de la cual eran víctimas. Con esta música se integraron a mecanismos de auto-defensa cultural, a partir de la puesta en escena de habilidades de interpretación lírica mediante las cuales intentan visibilizar una realidad que todos los de su condición sufren.

La constitución en raperos adquirió sentido en la medida que estos lograron asimilar la existencia de una realidad propia y exclusiva de ellos, no encontrada en otros contextos sociales; con esto, ahora tendrían, además de un estigma de clase social y fenotípica, otro en el que son contruidos y naturalizados como transgresores de las normas.

Al develar una relación “*nosotros/ellos*” en la que estos últimos son todos aquellos que están por fuera de la lógica del ser rapero, se inició la configuración de nuevas identidades en las que sus miembros, ahora, compartirán una misma realidad.

Dicho argumento conlleva a que este trabajo se haya propuesto tomar al grupo de rap Atak 120, compuesto por tres jóvenes negros (“*Espectro*”, “*Gánster*”, “*Pantro*”),

residentes del barrio Desepaz Invicali de la comuna 21 del Distrito de Agua Blanca, con el objetivo de lograr establecer cómo se produce la constitución de estos en raperos. Lo expuesto remite a preguntarse **¿Cómo se lleva a cabo el proceso de constitución de un grupo de jóvenes en raperos en un sector del Distrito de Agua Blanca?** Para esto la estrategia metodológica fue asumida desde una perspectiva etnosociológica, basada fundamentalmente en la realización de entrevistas a profundidad. Así, los testimonios de los raperos tomarían fuerza, a medida que se logran captar mecanismos o procesos que hubieran sido fundamentales para que ciertos individuos convergieran en problemas o situaciones comunes.

Los itinerarios de cada uno de los integrantes del grupo dieron la oportunidad de establecer si hubo o no una singularidad de experiencias entre ellos y, si consideraron relevantes en su formación identitaria la complicitad de pertenecer a un territorio (el barrio) o de compartir el hecho de ser negros. Lo anterior fue posible adaptarlo a la lógica de exclusión social que viven, puesto que esta los llevo a ser concebidos como desviados sociales.

Objetivo general

Describir el proceso de constitución de un grupo de jóvenes en raperos en un sector del Distrito de Agua Blanca.

Objetivos específicos

1- Comprender los aspectos subjetivos y objetivos que inciden en la constitución del grupo de rap.

2- Identificar las diversas etapas o momentos que definen el proceso de constitución.

3- Caracterizar la importancia de mecanismos de reconocimiento como el entorno (el barrio) y la hermandad étnico/racial, en la construcción de una identidad atada al rap.

1.1. ESTADO DEL ARTE

Teniendo en cuenta que la temática de la siguiente investigación aborda la construcción de identidades sociales partiendo de las condiciones socio-espaciales, demográficas &, raciales, que caracterizan a los jóvenes residentes de barrios populares de Cali, y que esto se vuelve esencial en la constitución de carreras que afianzan al grupo en cuestión, es crucial presentar algunas aproximaciones empíricas que nos esbocen como ha sido tratado el tema diferencialmente.

1.1.1. Estudios sobre identidades juveniles.

James Cuenca (2001) observa como un grupo de raperos de la ciudad de Cali construyen sus identidades alrededor de la oferta cultural que les brinda la música rap, por ende, analiza las identidades como una especie de productividad simbólica que le permite al grupo resistir y luchar contra fenómenos que se dan en su entorno tales como la pobreza y la exclusión.

El autor muestra como, sobre la construcción de representaciones alrededor de los jóvenes de barrios populares, se crean imaginarios que los estigmatiza y excluye, vigorizando en estos, la instauración de representaciones alrededor de la cultura (la música o el baile) con el objeto de alejarse del rotulo de delincuentes. Este tipo de prácticas culturales, afirma el autor, construyen referentes identitarios expresados a través del cuerpo que logran justificar su presencia con respecto a otros, pero donde también reclaman frente a un orden social que los tilda de perniciosos, gracias a la construcción de un modelo de joven situado en los niveles socio-económicos medios y altos.

Este trabajo no toma el problema de las identidades juveniles de modo intrínseco con respecto al sujeto, sino desde un punto de partida intersubjetivo donde se logran recrear una serie de confrontaciones de varias identidades que viven en relaciones de desigualdad y donde se logran producir disputas. Además, debe tenerse en cuenta que la pertenencia al grupo se define por otros referentes identitarios relacionados con las

semejanzas-diferencias que terminan por realizar una serie de comparaciones respecto a los grupos de no pertenencia, deviniendo en la afirmación de una identidad grupal y en una diferenciación con respecto al no grupo.

Paralelo a esto, se destacan las adscripciones sociales que hacen los sujetos como elemento básico en la construcción de una identidad a través de lo que Simmel muestra en la expansión de los círculos sociales, como medio de afianzamiento y reforzamiento de la identidad. Esto lograra, en el sujeto, una apropiación e interiorización, al menos parcial del complejo simbólico-cultural (derivado de sus pertenencias sociales que incide en la construcción de su identidad) ejercida como distintivo dentro de una colectividad.

A lo largo de este trabajo se recurren a conceptos tales como barrio popular & jóvenes para ser categorizados y situados en el contexto del trabajo. El autor establece desde la noción de barrio popular una visión, primordialmente, de déficit, donde convergen necesidades materiales de bienes y servicios que unos no poseen con respecto a otros; igualmente, desde una óptica que alude a la idea de lo popular como grupos subalternos homogéneos culturalmente, que resisten ante una cultura hegemónica.

Por su parte, los jóvenes tendrían que ser insertos dentro de un grupo social que vive en determinados espacios geográficos, enfrentados a una serie de necesidades, pero que a la vez producen sistemas simbólicos y prácticas culturales diferentes a las ofrecidas por una cultura que los homogeniza. Desde esta perspectiva el rap se convierte en una propuesta cultural y social urbana enmarcada dentro del contexto barrial que, hace una clara delimitación de quienes son raperos y quienes no gracias a la creación de una barrera *“nosotros/ellos”*.

Por otro lado se tiene en cuenta a los medios informativos como potenciadores de estas identidades globalizadas, donde si bien estos jóvenes hacen una diferenciación entre lo local y lo global en pro de caracterizar a los habitantes del ghetto negro norteamericano bajo una clara distinción respecto de su realidad, terminan por confluir en un lazo de hermandad racial y de opresión social que los une para cantar contra la situación de exclusión. La investigación de Cuenca cobra importancia en este trabajo porque resalta no

solo la conexión que hay entre el espacio y los lazos de hermandad racial, sino que también logra identificar en los jóvenes historias intersubjetivas que al final terminan por converger hacia una similitud de hechos que permiten el origen de prácticas culturales embestidas de simbolismos, revalidando quienes pertenecen a los grupos conformados a partir de la música rap y quiénes no.

Por su parte, Andrés Vélez Quintero (2009) en el texto “Construcción de subjetividades de jóvenes raperos y raperas” plantea el sentido que estos dan a sus vidas a partir de la práctica del rap. Su pregunta central esta direccionada a observar cómo la experiencia con esta música, en aquellos que están en la tarea de constituir su subjetividad, puede llegar a convertirse en referente nodal de sentido y significación, en medio de un contexto particular de experiencias, relaciones y condiciones que se escenifican tanto en la familia como en la escuela, en el barrio, y en la ciudad de Cali en general.

Para realizar dicho trabajo, se hizo una combinación de diseño documental y de diseño etnográfico, permitiendo abordar el tema desde una mirada previa elaborada por James Cuenca en su trabajo sobre identidades sociales en jóvenes raperos de sectores populares. Paralelo a esto se busca un complemento a partir de entrevistas que logren precisar el proceso de identificación que medien bajo una serie de intereses de menor trascendencia pero no por ello de menor importancia, queriendo así, profundizar en los intereses personales, íntimos y subjetivos que existieron en cada individuo.

Para Vélez la tecnología se erige en el pilar fundamental que desarrolla la comunicación masiva, puesto que provoca una permanencia en la expectativa de los individuos gracias a su difusión novedosa y espectacular. Los medios de comunicación tendrían un gran impacto en las experiencias de los individuos ya que el horizonte esta direccionado a ver el modo en que estos constituyen sus subjetividades y una identidad, especialmente al observar individuos que en sus múltiples vivencias lo perfilan como la experiencia de mayor relevancia en sus vidas, transformándolo así en un objeto de alto valor cultural y social (Velez Quintero, 2009, pág. 294)

Uno de los principales argumentos expuestos es que un individuo será capaz de recibir y experimentar muchas imágenes cargadas de información acumulativas, las cuales

se organizan consciente o inconscientemente en forma de experiencias. Dichas experiencias que no poseen en los individuos el mismo grado de relevancia estará sujeto a dos factores: 1- intereses pragmáticos del individuo y, 2- la situación general dentro de la sociedad del mismo. Sería algo así como experiencias cargadas de información que amplían el conocimiento del entorno y de sí mismos contra otras experiencias que aunque están igualmente cargadas de información no alcanzan a ser relevantes.

Se hará, entonces, una descripción en la que se ponen en práctica los conceptos ya mencionados a partir de instituciones socializadoras como la familia y la educación, para ratificar la poca relevancia que estas tienen en el proceso formativo de los entrevistados. La educación se verá atravesada por una serie de factores subjetivos donde los componentes familiares de estos jóvenes serían indispensables. Sus padres por ejemplo, originarios de sectores rurales y con poco o ningún nivel académico, asignan a la escuela toda responsabilidad en cuanto a la educación de sus hijos sin que esto les garantice un futuro más prominente. Análogamente las familias tienen una estructura débil o disímil con respecto a otras, donde los padres por el trabajo (por ejemplo) dejan que otros asuman el rol de socializadores primarios de los individuos.

Para estos jóvenes, la familia y la escuela (entendidas como agentes socializadores básicos) son incongruentes entre sí e incoherentes con lo que luego el entorno o la sociedad va a exigir de ellos, y establecen por tanto referentes débiles con los cuales deben afrontar y confrontar lo que acontece a su alrededor (Velez Quintero, 2009, pág. 302)

El entorno en general aun en las circunstancias en las que estos viven, tiene la capacidad de ofrecer una cantidad de experiencias que son capaces de generar un conocimiento de ver e interpretar la realidad que allí se vive. Lo anterior se asocia a un “plus” de tiempo donde el joven siente que ya no es un niño pero donde tampoco es un viejo, posibilitándole vivir muchas más experiencias.

La unidad de la personalidad se ha de fundar, por tanto, en aquella (s) experiencia (s) que para los individuos —asumiendo a éstos como sujetos— han alcanzado ese alto grado de relevancia (medido tanto en lo simbólico como en lo material). La rearticulación de lo instrumental y de la identidad es la tarea del sujeto (Touraine, 1997, p. 66), quien independiente, pero consciente de hallarse inmerso en un entorno complejo y particular, y en unas relaciones sociales en las

que juega la dominación, asume sacar adelante esta empresa liberadora, la de su individualización (Velez Quintero, 2009, pág. 307)

El grado de relevancia que asignan estos individuos a lo que viven en sus barrios se vuelve crucial para la construcción del grupo de pares, ya que es aquí donde se despliegan una serie de gustos, necesidades y expectativas, pero también reivindicaciones y presiones frente a instituciones como la familia.

Sin embargo, este proceso que se presenta entre sujeto y objeto no se ve lo suficientemente sólido puesto que las identificaciones o satisfacciones no construyen un elemento asociativo ¿Cómo lograrlo? La explicación para lograrlo se da sobre las proyecciones y posibilidades que tienen los jóvenes en su entorno y sobre las vivencias que se acumulan entre los pares a partir de la experiencia en el rap. Esto hace que las experiencias relevantes sean con relación al rap un objeto de valor y un modo de integración social que les brinda la oportunidad de la realización del yo¹.

Se podría rescatar de este texto la creación de mecanismos soporte para los individuos que están inmersos en grupalidades, generando así una permanencia duradera dentro de estas.

1.1.2. Datos sobre población afrocolombiana en Cali.

Fernando Urrea Giraldo & Fernando Murillo Cruz (1999) exponen los diferenciales que se presentan en las dinámicas de poblamiento dentro del área metropolitana de Cali, apoyándose en la categoría de raza para contribuir en la búsqueda de elementos contextuales que ayuden a explicar la conformación de la zona urbana del oriente de la ciudad. Basados en datos cuantitativos se encuentra a una población afrocolombiana con respecto a una no afrocolombiana con un promedio mayor de habitantes en zonas periféricas deprimidas; contrario a lo que sucede si se comparan los datos que registran el

¹ Uno de los entrevistados: Rico, asume su rol como rapero y no como pandillero puesto que le brinda distinción frente a otros sin la necesidad de infundir el terror entre los demás. Le brinda la oportunidad de integrarse a una vida social y sexual por la atención que otros pares o personas de otro sexo le otorga por su ejecución en el rapear (Velez Quintero, 2009, pág. 317).

peso porcentual de afrocolombianos y no afrocolombianos en zonas residenciales de clase media-baja, media y alta².

Estos datos ratifican a la zona oriental de la ciudad como el epicentro de la más alta concentración de afrocolombianos, donde si bien existe una población racialmente heterogénea, indudablemente se consolida como el área reservada para las clases sociales negras más deprimidas. Por lo tanto, este documento posee información valiosa sobre el proceso de poblamiento de la ciudad de Cali hacia la zona oriental – actual Distrito de Agua Blanca – ayudando a entender cómo se van dibujando geográficamente marcadas diferencias territoriales, raciales, culturales y, económicas.

La ciudad de Cali mostrara una expansión demográfica hacia la zona de oriente desde la década de los años 40 gracias a que se presenta un alza en la demanda de tierra a poblar. Esto no deja más que una expansión hacia las riveras del río Cauca.

En realidad, los sectores populares diversos que carecían de vivienda y que estaban en un proceso de expansión en el contexto del fuerte crecimiento urbano de Cali y otras ciudades del país presionaban alternativas para la consecución de la vivienda (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999, pág. 5)

Para la década del 50 y hasta la década del 70 las siguientes invasiones serán la continuación de lo que ya se presenta desde años atrás. Lo que es importante exaltar es que solo en este segundo oleaje de expansión hacia el oriente se comienza a observar, recurrentemente, la llegada de migrantes afrocolombianos provenientes de Buenaventura, Choco, centro y sur del Valle, norte del Cauca y en menor proporción de la costa sur del Pacífico, produciendo asentamientos de redes familiares y de paisanos.

Las pocas probabilidades de que todos los demandantes de nuevas zonas habitacionales se hagan acreedores a territorios donde construir sus viviendas de manera

² En la franja oriental más pobre (nivel socioeconómico bajo-bajo) habitan el 26% de los hogares afrocolombianos frente al 13.6% de los no afrocolombianos, mientras en la misma franja oriental con nivel socioeconómico bajo el 14.65% de los hogares afrocolombianos y el 12.78% de los no afrocolombianos. En esa franja pero para un nivel socioeconómico medio-bajo, el 22.23% de los hogares afrocolombianos versus el 22.29% de los no afrocolombianos. En el otro extremo, los barrios de clases medias altas y altas, zona residencial centro-sur y centro-norte de Cali, la participación es polarizada en forma inversa a la hallada en el caso de los hogares en la franja oriental de la ciudad, 14.62% de los hogares afrocolombianos versus el 23.94% de los no afrocolombianos. (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999)

legal marcara dos realidades: la primera muestra el acceso de una porción de estos nuevos residentes a créditos otorgados por el Instituto de Crédito Territorial; la segunda revela que muchos otros no tienen más remedio que invadir terrenos privados ubicados en zonas adyacentes a caños y lagunas.

La consolidación del sistema habitacional en la zona oriental muestra la convivencia entre barrios legalmente constituidos y asentamientos suburbanos ilegales, con una población racialmente heterogénea, pero donde el peso de la población afrocolombiana crece constantemente³. Lo anterior marca una realidad atada a segregaciones socio-raciales con una participación destacada de población afrocolombiana en zonas residenciales menos prosperas. Así, los autores encuentran que a medida que las condiciones de clase de los habitantes y del barrio aumentan, la proporción de residentes afro se reduce, creando sentimientos de rechazo hacia los territorios menos prósperos ya que estos son percibidos como lugares donde abunda la violencia y la delincuencia.

Los barrios menos prósperos con altos niveles de población afro/negra sufren además de un acceso inestable a servicios públicos, empleos flexibles mal remunerados y niveles de escolaridad mínimos representados en la precariedad de una oferta educacional. Junto a esto encontramos la inexistencia de un sistema prestacional de salud que ocasiona el desplazamiento de sus pobladores hacia barrios aledaños para lograr encontrar acceso a este servicio.

Este escenario estaría revelando el abandono estatal al que han sometido a esta población que dicho sea de paso, muchas veces, depende de actividades delictivas que les proporcione un sustento temporal. Por lo tanto:

Hay que tener en cuenta que la permanencia de la “invasión” y su no completa reubicación, a pesar de la precariedad residencial, está relacionada con la carencia de importancia de esos terrenos en términos comerciales, de construcción de vías u otra clase de obras públicas, ya sea

³Aunque es un territorio urbano que se expande en forma de un mestizaje generalizado, con gentes provenientes de diversas regiones del Valle y del país, con tipos socio-raciales muy diversos, podría decirse que se caracteriza por una sobre concentración de población afrocolombiana, especialmente de la Costa Pacífica sur nariñense y caucana, en varios nichos residenciales, sobre todo en los asentamientos de invasión y en las áreas urbanizadas ya consolidadas pero que están marcadas por condiciones urbanísticas más precarias y niveles de vida de menor prosperidad (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999)

para la administración municipal o para grupos de intereses privados capitalistas (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999, pág. 23)

El estudio proporciona un claro panorama de la situación social a la que se han visto expuestos los residentes afro/negros del sector del Distrito, además de revelar como las políticas estatales puestas en marcha en estas zonas deprimidas han sido insuficientes en aras del mejoramiento en la calidad de vida de la población negra residente allí.

1.1.3. Análisis del concepto “contingente de carrera”.

Erving Goffman (2001) en “La carrera moral del paciente. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales” elabora una aproximación conceptual sobre la constitución de los enfermos mentales, retomando la noción de carrera trabajado inicialmente por Everett Hughes y posteriormente por otros interaccionistas como Howard Becker. Su análisis logra establecer que si bien el concepto es aplicado tradicionalmente para describir el ascenso progresivo de un individuo a través de una burocracia, también puede ajustarse a cualquier trayectoria social.

Una de las ventajas del concepto de carrera consiste en su ambivalencia: por un lado, se relaciona con asuntos subjetivos tan íntimos y preciosos sobre la imagen del yo y el sentimiento de identidad; por el otro, se refiere a una posición formal, a relaciones jurídicas, y a un estilo de vida, y forma parte de un complejo institucional accesible al público (Goffman, 2001, pág. 133)

Para el autor la categoría de enfermo mental solo estará referida a aquellos que no pueden escapar de los servicios hospitalarios psiquiátricos y que son diagnosticados bajo parámetros médicos, obviamente diferenciales, pero donde el significante de ser un enfermo mental fecunda, en estos, el tener que enfrentar circunstancias similares que impone la sociedad convencional. A la vez, se observa que aquellos que son encasillados bajo este tipo de patologías crean comunidades en pro de auto protegerse, contribuyendo al nacimiento de subgrupos desviados.

El hecho de que se reinterprete el concepto de carrera hace preciso que se tengan en cuenta pasos secuenciales que deban presentarse al momento de consolidarse dentro de

la misma, por lo tanto se evidencian al menos tres pasos para poder hablar de la constitución de un enfermo mental: 1- etapa de pre-paciente; 2- etapa de paciente; 3- etapa del ex-paciente⁴.

La descripción de la etapa de pre-paciente, en la cual se observa la notoriedad de un desajuste mental que lo lleva – voluntaria o involuntariamente – a visitar el hospital psiquiátrico, está unida a unos contingentes de carrera que hacen referencia a factores objetivos y subjetivos, que juegan un papel importante al momento de recluir al pre-paciente en el hospital, pero también determinantes al momento que se lo quiera dar de alta. La comprobación por parte del pre-paciente de que ha comenzado a construir una carrera de enfermo mental, radicara entonces en el hecho de haber vivido esa realidad.

La etapa de paciente comienza en una relación más íntima con la institución hospitalaria, funcionarios y demás personas que lo entornan, bajo un organigrama que logre infundir en el enfermo que el estar ahí es por su bien, y que ahora deberá someterse a un reglamento para poder recuperarse. Lo anterior, no es más que la reafirmación en la cual el yo no se origina solo en la interacción del sujeto con los otros significativos, sino que es fruto, además, de las disposiciones que toma una organización para sus miembros (Goffman, 2001, pág. 152)

Mientras que el personal profesional, ahora custodio del paciente, se encarga de sancionarlo moralmente al recordarle que está ahí por haber transgredido una normatividad, y que lo único que le queda es ajustarse a las normas del hospital para así intentar salir de dicho trance, este crea una relación cada vez más íntima con sus pares quienes se convierten en un apoyo que muchas veces legitima las narraciones – en ocasiones modificadas y llenas de utopías – que anteceden su entrada al hospital.

Por otra parte, el hecho de que el hospital sirva como escenario resocializador y que tenga a disposición retribuciones y castigos para aquellos enfermos que cometan o no infracciones, no querrá decir que sea un medio completamente eficaz en este objetivo. El

⁴ El autor solo retoma dos de los tres pasos en su trabajo.

ser sorprendido y castigado por infringir una norma no acarrearía un empeoramiento del estado insano en el que se encuentra un enfermo, porque de hecho esta condición ya existe, y así, la infracción perdería un sentido estigmatizante para él. Además, el descrédito de asumir ante la sociedad convencional un yo no viable se debilita en el momento que el paciente descubre que podrá sobrevivir aunque actué de un modo que, según la sociedad, puede destruirlo (Goffman, 2001, pág. 168)

Los conceptos recogidos por el autor son de gran valor puesto que no solo definen la trayectoria de constitución de individuos en enfermos mentales a partir de un proceso de carrera, también sugiere una serie de contingentes que ayudarían a identificar dentro del proceso de construcción de dicha carrera, elementos objetivos – desde la estructura social – y/o subjetivos – desde las motivaciones del individuo – que permiten su efectiva consecución.

1.1.4. Aproximaciones a estudios sobre la música.

Howard Becker (1971) en su estudio sobre músicos profesionales logra identificar como estos desarrollan en su cultura⁵ y forma de vida, ideologías y rituales que los convierten en “extraños” marginales por la mayoría de la sociedad convencional. La incompatibilidad con respecto a las actividades tildadas de desviadas, sugiere al interior del grupo la cimentación de una subcultura – que en este caso sería aquella en la cual una persona toca música por dinero a partir de una prestación de servicios para un consumidor – que opera dentro de una cultura.

Al presentarse una relación entre músicos y clientes se dan mecanismos de otredad, bajo los cuales tanto el músico como los espectadores convencionales hacen una imagen de cada cual. Los músicos creen ciegamente que el público es aquel ser ignorante⁶ que no

⁵ El concepto cultura, podría definirse en la lectura de Everett Hughes como una respuesta de un problema común a un grupo de personas, en tanto son capaces de interaccionar y comunicarse entre sí en forma efectiva. (Becker, 1971, pág. 80)

⁶ El término utilizado para referirse a la gente externa del mundo de los músicos de Jazz es la de “cuadrado”.

tiene derecho a tan siquiera decir que y como realizar un toque/concierto, además de considerar hostilmente no tener que contar con estos (los no músicos) para actuar en cualquier otro aspecto de su vida.

De esta forma el músico se ve a sí mismo y a sus colegas como personas con un don especial que los diferencia de los no músicos y que hace que no estén sometidos al control de los mismos, ya sea en su ejecución musical, ya sea en su conducta social (Becker, 1971, pág. 87)

“El cuadrado” – no músico – presenta como principal característica el ser ignorante e intolerante y por ende originador de presiones que obligan al músico a tocar de cierta forma. Dicha presión instituiría temor para el intérprete ya que lo tocado no es considerado como música para el (la música legitimada por ellos es el Jazz); sin embargo, ese estilo musical sería la llegada de un producto comercial que si bien es repudiado por estos, les garantizara éxito y fama.

La posición para aquellos músicos no comerciales y comerciales está en que si bien hay el deseo de expresar un sentimiento grupal con relación a la otredad – “el cuadrado” –, las presiones de estos por ser los que pagan el espectáculo, obligan a la no satisfacción de ese deseo. Como única respuesta se dan pautas de comportamientos y creencias que logran alejarlos del público dentro del trabajo y fuera de él, pues ahí se crean intercambios sociales con la comunidad general. Si bien se busca con esto una no interferencia del público y de la sociedad, la consecuencia es la intensificación del status marginal del músico, quien desarrolla, según los externos al mundo de estos, un ciclo de desviación en aumento.

Para un análisis sobre las carreras en un grupo de músicos profesionales el autor ahora no solo encuentra que dichos músicos se consideran a sí mismos “extraños” sino que además son considerados “extraños” por los demás, esto, enfatizándolo sobre las consecuencias de insertarse en ese grupo a sabiendas de que es desviado. Para Everett Hughes el concepto de carrera tendría necesariamente que verse:

Objetivamente... como una serie de status y cargos claramente definidos... secuencias típicas de posiciones, logros, responsabilidades e incluso aventuras... Subjetivamente, una carrera es

la perspectiva móvil con la que el individuo ve su vida como un todo e interpreta el sentido de sus diversos atributos y acciones, y las cosas que le suceden. (Becker, 1971, pág. 97)

Becker argumenta que las líneas de carrera, en un trabajo, se determinan a partir de los problemas que giran sobre dicha labor y, donde las dificultades están en función de la posición que esta ocupación tiene frente a grupos de la sociedad. Así, el músico de Jazz al forjar una relación hostil con los no músicos considerándolos “cuadrados”, también se ve obligado a complacerles (en muchas ocasiones) para garantizar cierto éxito, teniendo que resolver si aceptar la presión de los “extraños” en pro de beneficios económicos o, simplemente radicalizar su posición y enajenarse de todo lo pernicioso que signifique comportarse como un “cuadrado”.⁷

La descripción de los músicos profesionales partiendo del concepto de carrera inserta una lógica del constituirse en tal bajo un contexto problemático para el individuo, ya que la relación antagónica entre estos y los no músicos degeneran en posiciones que el mencionado primeramente debe optar por tomar. Si bien puede preferir continuar con una posición rígida y hostil en la relación con los “cuadrados”, también debe pensar que el insertarse al medio comercial (igualmente extraño para el) garantiza un aumento de conexiones, por medio de camarillas, que sirven para elevar sus probabilidades de ganar capital económico y social. Esto aunque pareciera poco probable, está íntimamente ligado con el efecto que su familia produce sobre sus decisiones.

El músico estará unido a personas cuadradas convencionales y por ende será una presión para abandonar la posibilidad de constituirse en un profesional, debido al poco prestigio que en términos económicos esto ofrece; sin embargo, al estar ya dentro del grupo de músicos, la familia ahora podría acelerar la inserción de este a una música convencional que lo catapulte hacia el éxito.

⁷ El músico de Jazz toca lo que siente, mientras que el músico comercial complace el gusto del público. (Becker, 1971, pág. 103)

El análisis de Becker resulta interesante al observar como los músicos de Jazz se definen como personas únicas y diferentes a los “cuadrados”. Tomaremos esta perspectiva para ajustarla al hecho de que los raperos se definen como un grupo selecto que no solo ha llegado a asimilar la música rap, sino también han llegado a representarla, haciéndose diferentes de las personas ajenas a la práctica de este estilo.

En un estudio distinto al de Becker, Peter Wade (2008) en su trabajo sobre música, raza y nación, intenta comprender la perspectiva de nacionalidad en Colombia a partir de una concepción de homogeneidad y heterogeneidad poblacional, la cual es atravesada por una diversidad cultural y musical. Unido a esto, se apelara al uso de campos ideológicos constituidos por jerarquías de clase, raza, género, identidades sexuales y una circulación capitalista de mercancías e informática.

Wade trata de establecer los límites que hay dentro de la sociedad colombiana para entender a sus pobladores en términos de nación; para esto toma algunos argumentos de autores como Gellner (1983) quien afirma que concebir a un grupo de individuos como pertenecientes a una nación está dada a partir de la homogeneidad, el alfabetismo y el anonimato: una alta cultura letrada que antes solo facultaba al gobernante es ahora difundida globalmente, generando una sociedad de masas anónima.

De manera alterna ve en otro teórico como Anderson (1983) como la identificación de un ciudadano con respecto a otro se da a partir de la alfabetización y la imprenta⁸, posibilitando imaginar comunidades connacionales, que a la vez generan un tiempo homogéneo y un vacío que le permite a unas personas imaginar acciones simultaneas con las de otras ubicadas en otro lugar (Wade, 2008, pág. 4)

Cuando intenta definir el concepto de heterogeneidad nacional trata de hacerlo desde la perspectiva de Bhabha (1994), quien sostiene que el holismo del cual el nacionalismo es apenas un ejemplo, ejerce la supremacía cultural o política y busca desconocer las relaciones de diferencia que constituyen los lenguajes de la historia y la

⁸ En Gellner la imprenta es la articulación de la educación en pro de una cultura y lenguaje específico.

cultura. Si bien para Wade esto sobre-simplificaría una oposición básica, acepta en Bhabha la existencia de una narrativa nacionalista donde la nación y sus habitantes son un todo homogéneo que progresa a través de la historia hacia su destino, pero que a la vez, privada de un historicismo, pasa a ser una etnografía de la contemporaneidad dentro de una cultura moderna.

Esta contradicción hace que haya un movimiento paradójico de doble posicionamiento en una concepción nacionalista, que implica que las clases dominantes necesiten de esa heterogeneidad ya que el mantenimiento de las jerarquías se vería en riesgo, de presentar a la nación como homogénea. Esto no significa más que el reconocimiento de una variedad etnográfica dentro del proyecto nacionalista, permeada por un transnacionalismo cultural, sobre todo porque las clases populares se alimentan de mundos distintos al de ellos.

Al tomar las categorías de raza y sexualidad para entender el homogenismo y el heterogenismo, el autor da cuenta de cómo estas se introducen en el nacionalismo. La categoría de raza se ve reducida a aquellos atributos físicos que se naturalizan en aquellos individuos que son diferentes al hombre blanco; de este modo se hace una imputación fenotípica específica y heredada - a través de la reproducción sexual - a una población que será vista como inferior.

Lo anterior se vuelve crucial en una descripción del perfil de la colombianidad a partir de su población, como medio de penetrar en el campo de las representaciones de una identidad nacional ambivalente de mismidad y diferencia. De cierta manera, lo que se intenta es, escrutar sobre la base de los escritos intelectuales, las políticas culturales del Estado y, los libros académicos, para encontrar un reconocimiento a la heterogeneidad y al mismo tiempo una reafirmación a la homogeneidad.

Ciertamente los indígenas y los negros fueron, y aun son, una presencia constante en estas representaciones de colombianidad, solo que relegados a una posición inferior (Wade, 2008, pág. 49)

Al hacer referencia a un multiculturalismo nacional, el concepto aludiría a ser utilizado como un símbolo útil para legitimar la democracia, puesto que solo después de un compromiso serio del gobierno colombiano para conseguir la paz interna, se presentaría una reforma constitucional donde las minorías étnico/raciales no eran tenidas en cuenta. Esto último debe reformularse luego de aceptar que como grupos, al igual que los guerrilleros, los negros libraron largas reivindicaciones políticas.

Finalmente, el texto señala que el multiculturalismo en la nueva constitución pudo ser adoptado como medida de visualización democrática estatal ante la mirada internacional, teniendo en cuenta que el accionar militar contra la fuerza subversiva durante el proceso de paz quebrantó los derechos humanos internacionales. El autor terminaría asumiendo que las minorías étnico/raciales obtienen una serie de concesiones que les permite hacerse visibles en el marco de una sociedad pluri-etnica y multicultural y donde la música costeña se populariza a nivel nacional e internacional.

El texto es importante si tal como lo interpreta Wade, partimos de la noción igualdad/diferencia, para suscitar la creación de mecanismos de resistencia que tiendan a reafirmar dentro de las minorías un reconocimiento de cultura propia que deba ser legitimada.

1.2. REFERENCIAS TEÓRICAS

Este trabajo es un intento por descubrir cómo, a partir de las características socio-económicas y, étnico/raciales inscritas al interior de un sector del Distrito de Agua Blanca, específicamente en el barrio Desepaz Invicali de la comuna 21, un grupo de jóvenes negros construyen una carrera alrededor del rap en pro de reivindicar por medio de la música las condiciones de olvido y exclusión a las cuales ellos y demás habitantes de estos sectores de la ciudad se ven sometidos. Por esto se tratara de elaborar una proximidad teórica entre conceptos como **carrera desviada & parias urbanos**, en un intento por describir e

interpretar el hecho de que unos jóvenes quieran hacerse raperos, el cómo lo logran y el sentido que esto tiene para ellos.

1.2.1. Parias urbanos

La situación actual de desigualdad, en parte, causada por la entrada en vigor de una flexibilización económica que ocasiona la eliminación de miles de puestos de trabajo, además de la condición precaria en la que se encuentra el papel del Estado como benefactor asistencial para los más necesitados, es una constante que se puede observar no solo en las grandes urbes desarrolladas del mundo, sino también en las del llamado tercer mundo. Wacquant (2001) elabora un análisis de las causas que han ayudado a acrecentar este fenómeno, además de ver las formas de desigualdad y marginación en los habitantes de estos lugares.

El hecho de que para el autor la violencia interpersonal cotidiana, la violencia represiva estatal intermitente y la violencia estructural del desempleo dicten el ritmo de vida en este tipo de zonas urbanas, no es más que ubicar al Estado como elemento central en la cadena causal que explica la perpetuación y agudización de la privación material y de la marginación económica y cultural, donde el espacio es el lugar endógeno de esos procesos de destitución social.

Se ha terminado por crear una hiperguetificación donde el componente racial se articula al de clase y al de espacio, y aunque este discurso solo podría ser aplicado a sociedades como la norteamericana, pues es ahí donde se han creado ghettos verticales, las herramientas y las perspectivas explicitadas en los distintos ensayos de este libro pueden resultarnos de una extrema utilidad por tres razones fundamentales. La primera, porque ubican al Estado como elemento central en la cadena causal que explica la perpetuación y agudización de la privación material y de la marginación económica y cultural; la segunda porque nos exhorta a tomar seriamente el espacio como elemento central en los procesos de destitución social (Wacquant, 2001, págs. 21-22) y; por último, porque permite mirar a la población afro/negra del Distrito en términos de parias.

1.2.2. Carrera

El trabajo realizado por Becker (1971) guarda mucha relación con nuestro propósito de lograr establecer como se constituye un grupo de jóvenes en raperos, puesto que si bien lo que pretende el autor es identificar el modos operandi de la desviación como categoría de análisis sociológica, este retoma el concepto de carrera trabajado por Everett Hughes para describir como se crean subculturas desviadas (según la sociedad convencional) alrededor de una serie prácticas colectivas.

Al definir el concepto de desviación el autor señala que este:

No es una cualidad del acto cometido por la persona, sino una consecuencia de la aplicación que otros hacen de las reglas y las sanciones para un ofensor. El desviado es una persona a quien se ha podido aplicar con éxito dicha calificación; la conducta desviada es la conducta así llamada por la gente (Becker, 1971, pág. 19)

Por ende un desviado es el que ha sido señalado formalmente por un sector de la sociedad, y donde alguien que logre “socavar” su acción ante dicha sociedad será señalado solo a partir de un comportamiento transgresor.

Alrededor de esto se dan preguntas como ¿De quién son las reglas? ¿Quiénes son capaces de que otros las acaten y cuál es el éxito de esto? Becker asegura que las reglas son la creación de grupos sociales específicos, enmarcados en diferencias de clase, grupos étnico-raciales, ocupacionales y culturales, que deben lidiar con otros que difieren de ellos con distintas reglas practicadas, pero donde solo aquellos cuya posición social les da armas y poder son los que tienen mayores posibilidades de imponer sus reglas (Becker, 1971, pág. 26)

El que una mayoría considere los actos de alguien en especial como desviados debido a la transgresión de la norma, merece ser considerado a partir de una clasificación que logre distinguir diversos actos desviados⁹. Becker propondrá un modelo secuencial consistente

⁹ Becker expone al menos 4 tipos de conducta desviada: 1) La conducta conformista – no percibida como desviada- que simplemente es un seguimiento de lo que dictamina la regla; 2) la conducta desviada pura, que

en tomar patrones de actuaciones que se van desplegando periódicamente, ayudando a comprender como se origina la conducta transgresora, pues en cierto sentido cada explicación constituye una causa necesaria de esta, haciendo de cada etapa una parte explicativa del comportamiento. (Becker, 1971, pág. 32)

No obstante, estas etapas tomadas por separado no podrían distinguir entre un desviado confirmado y otro que no lo sea, pues más allá de que un individuo cumpla con una característica específica para seguir a la etapa siguiente, el no tener acceso a grupos que le posibiliten perpetrar el hecho como tal lo privaría de convertirse en desviado confirmado. Por esto se hace necesario anclar el concepto de carrera en los modelos secuenciales, ya que debe ser entendida:

Objetivamente... como una serie de status y cargos claramente definidos... secuencias típicas de posiciones, logros, responsabilidades e incluso aventuras... Subjetivamente, una carrera es la perspectiva móvil con la que el individuo ve su vida como un todo e interpreta el sentido de sus diversos atributos y acciones, y las cosas que le suceden (Becker, 1971, pág. 97)

Además se incluirá la noción de “contingencia de carrera”, contenida en factores objetivos de la estructura social, pero también en las perspectivas y deseos del individuo, en pro de situar los componentes de los cuales depende dicha movilidad. Lo anterior posibilita entender como al margen de elementos dispuestos en un proceso formativo se incluyen otros de los que depende que la carrera sea exitosa o no.

La adaptación de las conductas extrañas provoca que el primer paso para dar inicio a una carrera desviada sea el quebrantamiento de las reglas, y que de hecho, uno de los mecanismos que lleven a la perpetración de dicho quebrantamiento sean los intereses y motivaciones muchas veces aprendidos socialmente por medio de grupos. Dicha

desobedece la regla y además merecería la percepción de ser infractora; 3) la desviación de falsa acusación consistente en la imputación de acusaciones no cometidas; 4) la desviación secreta – que evita una percepción de desviado- dada sobre la perpetración de actos incorrectos que se encubren o que simplemente no se denuncian.

perpetración supondrá la adjudicación de rasgos de status principales y auxiliares para saber, en este caso, quién es considerado parte de la fraternidad y quién no.

El primer rasgo reconoce a aquellos que por sus méritos y/o condiciones especiales son legitimados, mientras que en el segundo tipo de rasgo de status hay una previsión donde aquel que sea reconocido bajo el primeramente mencionado tendría que poseer unas características socio-culturales y hasta fenotípicas específicas; de no cumplirse dejaría en el grupo la impresión de no llenar los requisitos necesarios para su catalogación.

Finalmente, a este patrón de selección que separa al integrante del no integrante, se tomara la noción de status principal y subordinado, con el fin de mostrar como las características de status principal es sobrepasado por consideraciones estereotipadas como el del entorno barrial y/o del reconocimiento racial, insertos dentro de un status subordinado, con el fin de identificar, por parte de externos a los grupos, a los individuos como desviados.

1.3. METODOLOGÍA.

Este estudio se inscribe dentro de la línea de investigación cualitativa con un énfasis descriptivo puesto que caracterizo las interacciones de jóvenes al interior y exterior de la barriada – más exactamente del barrio Desepez Invicali – con el objeto de establecer trayectorias que lograron captar en cada uno de los involucrados los aspectos subjetivos y objetivos que los llevaron a constituirse en raperos.

De acuerdo con el objetivo planteado en esta monografía, se recurrió a un trabajo de campo (entre Agosto del 2011 y Abril del 2013) en el que las entrevistas no estructuradas – implementadas de manera individual y grupal – dieron cuenta de las experiencias vividas por los integrantes del grupo de rap Atak 120. La aplicación de estas entrevistas partieron del supuesto de que si bien los entrevistados poseían información valiosa para el entrevistador, les resultaría difícil transmitirla verbalmente, es decir a través de

cuestionamientos directos. Por ende se diseñó una entrevista flexible donde la secuencia y el tipo de preguntas fueron más abiertas y libres, admitiendo en el entrevistado momentos de decisión sobre puntos a tratar, con el fin de crear una atmosfera de comprensión. (Peon Vela, 2001)

Esto permitió utilizar la perspectiva etnosociologica dado que en esta se reconoce la coexistencia de mundos sociales de los que emanan una subcultura propia; fue esa diversidad de mundos lo que hizo necesario un tipo de investigación empírica, que adaptada a la captación de lógicas propias de determinado mundo terminaron por identificar procesos de reproducción y transformación de nuevas relaciones sociales.

Esta lógica se refuerza con lo que Bertaux (2005) llama categorías de situación, consistentes en identificar escenarios particulares, que si bien necesariamente no forman mundos sociales, son sociales y originan esquemas colectivos en cuanto son contextos comunes entre individuos.

De esta manera los argumentos expuestos por los entrevistados resultaron eficaces puesto que esta forma de recogida de datos empíricos se ajusta bien a la formación de las trayectorias, permitiendo captar mediante qué mecanismos y que procesos ciertos individuos han terminado encontrándose en una situación dada y, como tratan de acomodarse a esta. (Bertaux, 2005, pág. 19)

Al ignorar como se produce la constitución de estos jóvenes en raperos, los integrantes del grupo adquirieron la condición de informadores ya que, al acentuar en su exterioridad se lograron identificar los contextos sociales en los que han adquirido por experiencia un conocimiento práctico. De esta manera la investigación pretende mostrar en profundidad como funciona un mundo o situación social teniendo en cuenta las relaciones sociales, su relación con el poder, sus tensiones, sus procesos de reproducción permanente y su dinámica de transformación.

Podría decirse que:

La aproximación etnográfica permitirá estudiar de una manera cualitativa la forma como los seres humanos interactúan para construir a la realidad. Esto a partir de etnométodos, los cuales se apoyan en el principio de considerar que los hechos sociales no son una realidad objetiva externa a nosotros. Ellas son realizaciones prácticas, construidas localmente y constituyen el producto de la actividad continua de los hombres, que ponen de manifiesto su forma de hacer las cosas, sus procedimientos, sus reglas de conducta y otras manifestaciones cotidianas. Es decir el individuo utiliza “etnométodos” gracias a los cuales organiza (construye) el cuadro social de sus acciones (Azpurua, 2009, pág. 4)

Con todo esto, la perspectiva estnosociologica permitio ir de lo particular a lo general gracias a la comparación de casos individuales que llevaron a recurrencias de itinerarios y a la elaboracion de conceptos a partir de esas recurrencias. De igual manera los testimonios ofrecieron una solucion al problema del desarrollo de conocimientos sociologicos objetivos, permitiendo que la reconstruccion de una serie de acontecimientos o situaciones contenga un buen numero de informaciones basadas en hechos.

2. CONTEXTUALIZACION SOCIO-DEMOGRAFICA DEL DISTRITO DE AGUA BLANCA

La ciudad de Cali desde 1950 y en adelante presento una serie de movimientos migratorios por parte de población negra proveniente del sur y occidente del departamento del Valle, norte del Cauca, Costa sur del pacifico nariñense, y en menor proporción del Choco, desencadenando la conformación de nuevos sectores residenciales ubicados mayoritariamente en la zona oriental de la ciudad. Con el arribo de este nuevo componente demográfico se comienza a estructurar, tal y como lo deja ver Wacquant (2001) en su análisis sobre marginalidad, una situación de desigualdad socio-económica y cultural arraigada a diferenciales raciales que disponen en el escenario social un contraste “*nosotros/ellos*” entre la población negra más pobre inserta en enclaves de miseria, en este caso el Distrito de Agua Blanca, y las clases popular, media y alta blanca/mestiza.

Más allá de lo anterior, el Oriente de Cali no podría ser definido como un sector residencial exclusivamente negro, ya que también se encuentra un significativo índice de población blanca/mestiza procedente de Departamentos como Tolima, Huila, Caquetá, Putumayo (1,7% vs el 5,8% de la p.h.c.) y sobre todo Antioquia y la región del viejo Caldas (3,1% vs 8,6% de la p.h.c.)” (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999, pág. 41).

A la vez, sería un error clasificar a la totalidad de la población negra caleña bajo unas características socio-económicas predeterminadas y/o fijas, puesto que se ha logrado identificar una reducida clase media y alta¹⁰; sin embargo es indudable que el componente racial negro es dominante en la extensa zona oriental¹¹ de la ciudad y que esto conlleva a

¹⁰ En el universo del estudio, los tres cuartos de la población de los hogares afrocolombianos viven en los dominios 1 (comunas 6, 7, 13, 14, 15, 16: 62% de la población), 3 (comunas 18 y 20: 10%) y 5 (urbanización de Decepaz: 3,2%), es decir en los barrios más populares de Cali. En la misma zona se agrupa solamente el 65% de la población de los hogares de control. Al otro extremo de la jerarquía económica, los barrios de clase media y alta del dominio 4 (Sur de la comuna 9, comunas 10,17 y 19) reúnen el 15% de la población de los hogares afrocolombianos pero el 24% de la población de los hogares de control. (Barbary, Urrea, Stephanie, & Ramirez, Abril 1999, pág. 35)

¹¹ Se tiene que sólo en la franja oriental más pobre (nivel socioeconómico bajo-bajo) habitan el 26% de los hogares afrocolombianos frente al 13.6% de los no afrocolombianos, mientras en la misma franja oriental con nivel socioeconómico bajo el 14.65% de los hogares afrocolombianos y el 12.78% de los no afrocolombianos.

una situación de diferencias sociales entre uno y otro grupo racial. Bajo esta lógica se comienza a evidenciar una serie de características de desigualdad donde la población negra se ve expuesta a una segregación socio-espacial que afecta paralelamente sus condiciones de vida.

Como es de esperar, se han encontrado algunos datos que evidencian como la población negra comparada con la blanca/mestiza residente del Distrito sufre una mayor exposición al tipo de segregación y discriminación antes mencionada (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999). Este panorama se volverá propicio para que un sinnúmero de jóvenes se dispongan a crear grupos de resistencia encaminados a no dejar en el olvido la situación a la cual, según ellos, se ven sometidos. En este caso, la música rap se convierte en un buen ejemplo de cómo, a partir de la lírica protesta, se logra manifestar la inconformidad de lo que, para ellos, es un sistema social opresor y discriminante.

Ante este panorama se advierte la necesidad de profundizar un poco más en cómo se logra consolidar el espacio geográfico, que como veremos se vuelve esencial en la constitución de un grupo de jóvenes en raperos. Por lo tanto se esbozara de manera poco más detallada los orígenes del Distrito de Agua Blanca, el de su componente demográfico y las características sociales que enmarcan a este espacio.

A principios de los años cincuenta la ciudad de Cali presenta un crecimiento urbanístico hacia la zona oriental, más exactamente en lo que para el momento fuesen terrenos pertenecientes a las familias terratenientes de la elite vallecaucana, quiénes en observancia del fenómeno migratorio que se venía presentando, logran convertir sus propiedades rurales en urbanas en pro de un aprovechamiento de la naciente demanda de tierras que permitiera la extensión de la ciudad. Sin embargo y a consecuencia de las constantes invasiones a este tipo de predios, los propietarios se verán obligados a negociarlos muy por debajo su precio original.

En esa franja pero para un nivel socioeconómico medio-bajo, el 22.23% de los hogares afrocolombianos versus el 22.29% de los no afrocolombianos. (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999, pág. 2)

De hecho, la zona oriental como centro habitacional urbano será el resultado de presiones por parte de los sectores populares desprovistos de vivienda que pedían impetuosamente al gobierno municipal una solución habitacional.

Entre 1950 y 1970 se constituyen los barrios populares hacia el oriente, los que hoy conforman las comunas 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12 y 16 de la calle 25 hasta lo que va a constituir en la actualidad el eje vial autopista Oriental-avenida Simón Bolívar. Los barrios de lo que hoy son las comunas 7, 10, 11, 12 y 16 fueron en ese período los más característicos de poblamiento popular afrocolombiano y de población mestiza de diferentes regiones del país (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999, pág. 5)

Para finales de 1950 se desplegaron constantes focos migratorios provenientes principalmente del sur y occidente del departamento del Valle, norte del Cauca, costa sur del Pacífico nariñense, y en menor proporción del Choco. Esto genera:

Que sobre el conjunto de la población migrante de los hogares afrocolombianos del universo, aproximadamente el 42% es nativo de la región del Pacífico, de los cuales más de la mitad (25% del total) vienen de Tumaco, Buenaventura y Barbacoas. Cerca de la tercera parte (32,6%) sean oriundos del Norte del Cauca (11,4%) y del interior del Valle (21,2). (Barbary, Urrea, Stephanie, & Ramirez, Abril 1999, pág. 35)

Sobre lo anterior Urrea & Murillo (1999) presentan al menos tres factores que incidieron en la constitución urbana de la zona oriental: en primer lugar hablan de redes de paisanaje en las que familias radicadas en la ciudad, especialmente en las actuales comunas 7, 10, 11, 12 y 16, promueven la migración de otras hacia zonas contiguas o aledañas a sus viviendas; en segundo lugar señalan la existencia de compra de predios carentes de servicios básicos negociados entre organizaciones de vivienda popular, abaladas por el antiguo Instituto de Crédito Territorial, y los posteriores dueños; finalmente detallan la presencia de asentamientos como resultado de invasiones sobre terrenos privados dedicados a actividades agropecuarias o en zonas de humedales y caños.

Transcurridas las décadas del 70 y 80, podrían verse consolidados muchos de los barrios que constituyen el actual Distrito de Agua Blanca, los cuales desde sus inicios comienzan a diferenciarse unos de otros socio-demográficamente. Barrios como Alfonso López, Siete de Agosto o Ciudad Córdoba serán el resultado de un proceso de urbanización

mayoritariamente blanca/mestiza, consolidados a partir de la intervención política liderada por la izquierda, de la consecución del entorno residencial gracias a los recursos de sus habitantes o, de la adjudicación de lotes por medio de compra y venta, respectivamente.

Paralelamente, estas y otras urbanizaciones más estarán delimitadas geográficamente por barrios que al ser comparados, encuentran una fuerte presencia de población mayoritariamente negra en condiciones de precariedad. Esto no es más que un indicador de la inminente existencia de segregación espacial de tipo socio-racial, donde las zonas residenciales menos prosperas destinadas con más frecuencia a la población negra también se ven expuestas a una situación de rechazo colectivo por parte de los pobladores de barrios mejor provistos, que por sus condiciones urbanas y laborales perciben “los lugares aledaños como sitios donde abundan los delincuentes o ladrones que azotan el barrio y deterioran la imagen del sector” (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999, pág. 15). Barrios como Sardi o el Retiro con un elevado índice de concentración negra muestran deficiencias locativas representadas en un efímero acceso a los servicios públicos, niveles de escolaridad mínimos y consecuentes empleos o sub-empleos flexibles y mal remunerados entre su población.

Sin embargo las dinámicas de rechazo no pueden reducirse al modo en que los pobladores de barrios mejor provistos constituyen las interacciones con sus vecinos. Respecto al barrio el Retiro, se plantea la manera implícita en que el gobierno municipal llevo a implementar mecanismos de segregación socio-espacial al ser curioso el modo en que se presentó el acondicionamiento locativo y posterior poblamiento de esta zona: Los terrenos dispuestos por Invicali para la construcción de los lotes guardaban mucha similitud con aquel terreno de donde fueron reubicados los pobladores (asentamiento subnormal Cinta Larga), sin contar el hecho de que fueron los únicos lotes disponibles para esa población mayoritariamente negra, con niveles de escolaridad mínimos, e ingresos reducidos; finalmente, las redes familiares aseguraron quedar ubicadas en lotes contiguos o próximos (Urrea & Murillo, 5 - 7 de Mayo 1999). Para el caso esto podría confluir en asumir a la ciudad de Cali como un espacio urbano ampliamente matizado por la pobreza y el color de piel, donde se presentan:

Procesos de segmentación que tienen tanto dinámicas endógenas como son resultado de estrategias diversificadas asociadas a la migración e inserción urbana (Urrea & Quintín Quilez, 23 - 25 noviembre 2000, pág. 10)

Bajo un análisis comparativo en los indicadores de calidad de vida de los hogares afrocaleños y no afrocaleños se logra evidenciar peores condiciones de vida en los primeros. Así, al cotejar los espacios de alojamiento se muestra una disparidad en las condiciones habitacionales en las que las familias afro/negra se ven más expuestas al hacinamiento; respecto al acceso de servicios públicos y bienes materiales, la tendencia continúa desfavoreciendo a esta población al encontrar que poseen en menor proporción acceso al suministro de agua, línea telefónica o equipamiento del interior de la residencia (Barbary, Urrea, Stephanie, & Ramirez, Abril 1999, pág. 53). Esta propensión ayuda a comprender como las diferencias entre una y otra población parecieran obedecer a factores socio-económicos, que articulados con la distribución socio-espacial, han incidido en una segregación urbana que ha operado con marcas raciales especialmente en la franja oriental más pobre de la ciudad.

Ahora bien, con la consolidación de estos espacios enmarcados por una dinámica de exclusión, comienza a utilizarse por parte de los jóvenes del Distrito – dicho sea de paso componente demográfico con mayor peso porcentual según Urrea & Quintín (2000) – la expresión de “ghetto”, cimentado en la relación que hacen entre pobreza y color de piel. La construcción de un imaginario de segregación socio- racial y económico en el cual ellos se asumen como las víctimas, comienza a objetivarse a partir de las condiciones de desigualdad social, ya que se erige como uno de los pilares en la distribución geográfica urbana caleña.

Esto no significa que el término “ghetto”, construido por la población negra Norteamérica como resultado de un tipo de racismo históricamente institucionalizado tenga las mismas connotaciones en la ciudad de Cali, sin embargo para Wacquant (2001) los diferenciales en los dos contextos no imposibilitan retomar las condiciones sociales de uno para explicar el otro; de hecho cree pertinente adaptar las herramientas bajo las cuales se explica el caso estadounidense y trasplantarlas a otros contextos, como es el caso del Distrito, para comprender los cambios generados en cualquier enclave de pobreza. Por

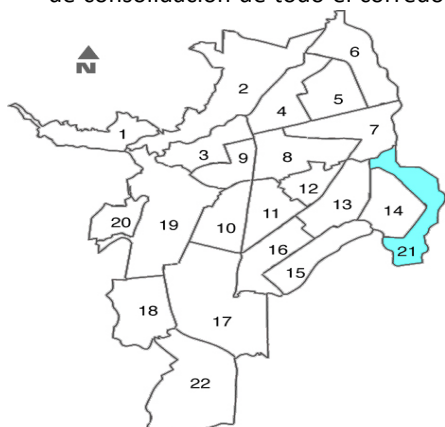
ende la explicación sobre las características sociales que afectan a dichos enclaves no podría explicarse como un hecho aislado desarrollado por un actor en especial, sino como la interrelación de actores en disputa.

2.1. COMUNA 21. NUEVO ESPACIO URBANO DEL DISTRITO DE AGUA BLANCA.

Si bien la constitución inicial del Distrito de Agua Blanca se desplegó desde los años cincuenta, es en la década de los ochenta cuando se presenta el más amplio proceso de urbanización no formal en Cali. Podrían encontrarse tres momentos claves para el afianzamiento de lo que hoy es.

El primero estaría asociado a la etapa de formación que involucra la invasión de zonas, como el actual barrio Charco azul en 1978, que derivaran llegada la década del ochenta, en los primeros asentamientos promovidos por Invicali como solución a las invasiones. Esta etapa estará marcada por el poblamiento de zonas bajas colindantes con el río Cauca y la autopista oriental, presentando un crecimiento sin precedentes en la ciudad e imprevisto por la administración municipal.

El segundo momento clave es la etapa de expansión de la zona oriente que se ve expuesta a un acelerado proceso de poblamiento, dejando como resultado el incremento desmesurado de sus barrios: pasa de 13 barrios en 1981 a 29 barrios para 1983. El último momento es la etapa de consolidación de todo el corredor oriental que va desde 1984 a 1989; para este momento



llegan firmas constructoras legalizadas que facilitan la apertura de urbanizaciones para sectores medio-bajos como Ciudad Córdoba, Calipso, Puertas del Sol y Villa del Lago. (Berrio Sanchez & Navia Rojas, 1994, pág. 54)

No obstante en la década del noventa este panorama de expansión seguirá con la consolidación de lo que hoy es la comuna veintiuno. Sus inicios se originan el 2 Septiembre de 1993, fecha en la cual el

Presidente de la República – Cesar Gaviria – y el Alcalde de la ciudad – Rodrigo Guerrero –, hacen entrega de 10,000 formularios para viviendas de interés social en el sector de la Avenida Desepaz o calle 121, la cual empezaba a ser dotada de alcantarillado.

La intervención de la Ciudadela se lleva a cabo gracias a la gestión hecha por la administración municipal a través de Invicali, el gobierno nacional, y el sector privado. Para ese momento el gobierno nacional se vincula por medio de convenios celebrados con Invicali, organismo delegado para organizar el programa y la infraestructura de urbanización; además, a través del Inurbe se asignaran subsidios familiares de vivienda para cada beneficiario, mientras que el sector privado se vinculó mediante convenios con firmas constructoras de proyectos de vivienda de interés social.

A comienzos de Marzo de 1994 empiezan a arribar los primeros habitantes de la Ciudadela (comerciantes y habitantes de zonas en proceso de reubicación) que de inmediato se instalan en la Urbanización Desepaz, la cual hacía parte del programa que se llevaba a cabo en este punto de la ciudad. Finalmente a principios de Septiembre del mismo año, se hace entrega, en este sector, de los primeros 518 lotes dotados con todos los servicios básicos.

Teniendo en cuenta los estudios socio-demográficos en el Distrito, citados aquí, se demuestra que si bien se ha dado una intervención gubernamental en la adjudicación de nuevos espacios residenciales, esta se ha quedado corta en pro de brindar soluciones para el mejoramiento en las condiciones de vida de los habitantes de este sector de la ciudad. Para Wacquant (2001), una posible respuesta al abandono en estos enclaves estaría asociado a que muy seguramente el Estado, primero, se encargó de aglutinar a las personas en unidades públicas de construcción apresurada y barata gracias a subsidios y; segundo, habría dejado de lado la problemática correspondiente a las altas tasas de desempleo, subempleo y de deserción escolar que afectan a esta población.

“A nosotros nos sacaron de una invasión, “Cinta Larga”. El compromiso fue abandonar ese lugar y acomodarnos en unos lotes aquí en Invicali, que se estaban entregando con una cantidad de dinero para que nosotros mismos levantáramos las casas allí. Vos ves que muchas casas están en condiciones malas y es porque a muchos nos incumplieron con la entrega del dinero y a otros les toco gastarlo por las necesidades (...) porque ellas no esperan ¡no!” (Espectro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011).

Datos expuestos por el Departamento de Plan Territorial para el municipio de Cali demuestran, por ejemplo, que barrios como Valle Grande o Talanga cuentan con un entorno socio-demográfico que los diferencia de barrios como Invicali, ya que los primeros no fueron el resultado de reubicaciones sino de compra y venta de casas por medio de constructoras; “esto no sería más que un proceso de poblamiento de un puñado de urbanizaciones que adelantaban, cada una, proyectos de construcción de viviendas” (Plan de desarrollo, 2008 - 2011)

En conclusión y solo por mencionar algunos antecedentes, hoy se encontrará una mayor concentración de población negra e índices de escolaridad muy por debajo de la media en residentes de barrios como Invicali si se comparan con otros barrios que surgen en condiciones completamente distintas y que pertenecen a la misma comuna, convirtiéndose en datos muy disidentes a la hora de ratificar esta lógica segregacionista. (Ver tablas numero 1 & 2 en anexos)

2.2. CONTEXTO HISTÓRICO DEL MOVIMIENTO HIP HOP

El hip hop involucra diversos modos de expresión artística: *breakdance*, *graffiti*, *scratch* y *rap*, en los cuales el instrumento central de su ejecución es el cuerpo, el dibujo y la música, respectivamente. Esta nueva tendencia cultural que involucra, en principio, a jóvenes negros norteamericanos, se inicia en los años setenta en las zonas deprimidas de New York como el Bronx

Sin embargo, describir el proceso de consolidación del hip hop y en este caso de la música rap, debe remitirnos a la construcción socio-cultural de la población afroamericana ya que a partir del mantenimiento de raíces culturales representadas en una fuerte tradición oral, musical y, rítmica, por parte de sus antepasados africanos, se benefician de un legado que consolidan gracias al desarrollo de nuevos estilos nostálgicos como el Blues y el Soul llegada la década del 40 y 50 del siglo pasado. Unido a esto, hay una efusividad espiritual que estimula el nacimiento de la música Góspel, vista dentro de un proceso de

continuidad cultural, ahora incorporada en sus rituales religiosos protestantes, y que para el rap resulta valido acoger. (Rodriguez Alvarez, 2012)

Desde 1920 y hasta la década del treinta, Harlem se consolidara en la geografía estadounidense como la capital del mundo negro anglosajón, punto desde el cual la música Blues y un sin número de poetas, novelistas y, dramaturgos, comienzan a cimentar una cultura negra que reivindique su historia; empero y ante la demostración de un amplio desarrollo artístico e intelectual, los afroamericanos seguirán subordinados al poder blanco que menosprecia e invisibiliza todas sus expresiones.

Con la innovación musical representada en el R&B (Rhythm and Blues) posteriormente fusionada con el Góspel, en 1959 nacerá el Soul, que de inmediato atraerá a un público blanco hasta los circuitos locales negros en pleno contexto social en que el gobierno estadounidense legitima leyes segregacionistas.

Hasta 1947, a la música negra se le denominó música racial, este término dejó de usarse con la irrupción del R&B, el cual al llegar al mercado blanco precisó de un nombre más comercial y a la vez que no fuese racista, aunque la sociedad en aquel momento lo fuese. Aun siendo un tipo de música que incluso sonaba en algunas emisoras de radio para blancos, artistas, como Ruth Brown tocaban en directo solamente para negros, y lo hacían en cobertizos en la parte de atrás de los camiones. (Rodriguez Alvarez, 2012, pág. 17)

Posteriormente y tras la inminente expansión del R&B en la industria musical, gracias al patrocinio de artistas como Ray Charles o James Brown, no solo se hará más difícil el efectivo cumplimiento de las leyes segregacionistas, también favorecerá al robustecimiento ideológico afroamericano que inicia un cuestionamiento abiertamente político sobre la posición de los negros en la sociedad norteamericana. En la escena musical:

El Soul representa la generación de Ray Charles, nacida en los años treinta, y que ya había vivido el Blues y el R&B y el cómo fueron menospreciados por la mayoría blanca. Sin embargo el Soul llegó para quedarse. A través de las letras de las canciones los artistas Soul cantaban la realidad de la vida de los negros (Rodriguez Alvarez, 2012, pág. 18)

El afianzamiento de este estilo, más allá de intentos de socavarlo, tal y como había ocurrido con el R&B, podría ser comparado con las primeras manifestaciones del hip hop – y más precisamente del rap –, puesto que ambos pueden ser considerados como aquellas

expresiones artísticas que por su contenido contestatario y radical siempre tendieron al acallamiento.

En la década del setenta, en barrios newyorkinos como El Bronx o Brooklyn, el hip hop comienza a abrirse paso en sus calles gracias a que los músicos tradicionales son rápidamente remplazados por exponentes de la música disco, interpretada por los mejor conocidos *djs*. El hecho de tomar dos discos en pasta y ponerlos a sonar al mismo tiempo alargando la tonada hasta el momento en que su ejecutor lo considerara oportuno, será considerado como la técnica que germina al *scratch*, primera manifestación de este movimiento. Paralelamente la figura del *dj* estaría íntimamente ligada con los primeros bailarines de *breakdance* quienes por medio de novedosos movimientos corporales creados a partir de habilidad, fuerza y gimnastica, hacen parte de esta naciente cultura.

Por su parte, *el graffiti* se relacionó con múltiples protestas presentadas en EE.UU. en los años 50 y 60, mediante lo cual, los jóvenes encuentran en murales y paredes de la barriada un medio de expresión efectiva, que puesta a la interpretación de transeúntes sería entendida como una caricaturización exagerada pero contundente en su mensaje, de la realidad vivida en el contexto urbano. (Cuenca, 2001)

Para James Cuenca el hip hop puede ser entendido como una convergencia de expresiones de negros estadounidenses y puertorriqueños. En su argumento cita a Juan Flores (1989) para identificar antecedentes intelectuales de este movimiento cultural originado, entre otros, por inmigrantes puertorriqueños llegados a New York a comienzos del siglo pasado.

Según Flores J., los orígenes del actual hip hop se ubican a finales de los años 50 y comienzo de los 60's, cuando nace la "segunda generación de las comunidades negras y puertorriqueñas de Nueva York" lo que les permitió compartir los mismos barrios, las mismas escuelas, y la misma exclusión y discriminación social por ocupar el último lugar en la jerarquía económica y cultural (Cuenca, 2001, págs. 66-67)

Lo anterior apoya la existencia de una producción ideológica que luchó incansablemente por reivindicar las manifestaciones populares en sectores menos favorecidos, y que indudablemente, junto a la querella simbólica puesta en marcha por la música afroamericana, ayudan a fecundar al movimiento hip hop.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, debe rescatarse la correlación en el proceso de surgimiento entre manifestaciones artísticas afroamericanas como el Blues y el hip hop, ya que todo apuntaría a que estas fueron el resultado de un sometimiento racista y excluyente que conlleva a reivindicaciones culturales. En el caso del hip hop, las primeras fiestas donde los *dj* mostraban toda su destreza se darían en parques de barrios populares newyorkinos porque:

Los precios de las salas de fiestas eran prohibitivos para la gente con menos recursos, y estos queriendo pasárselo bien, entre otras razones para olvidar sus problemas, se buscaron donde dar rienda suelta a su yo más profundo (Rodríguez Alvarez, 2012, págs. 19-20)

Aún más, pareciera que la persistente segregación racial fue determinante en el proceso formativo de estas nuevas manifestaciones. Lo anterior podría ayudar a ratificar el pensar las relaciones sociales afroamericanas en términos de un rechazo colectivo, ya que se logra consolidar una forma institucional establecida a partir de un espacio con mecanismos de encierro y control etno-racial o, mejor:

Una formación socioespacial restringida, racial y/o culturalmente uniforme fundada en la relegación forzada de una población negativamente tipificada en un territorio reservado en el cual esa población desarrolla un conjunto de instituciones específicas que actúan como sustituto funcional y escudo protector de las instituciones dominantes de la sociedad general (Wacquant, 2001, pág. 43)

Ahora, y sin que aun sea una constante, esto podría significar que el hip hop debiese ser entendido como la consolidación de expresiones artístico-culturales de los negros quienes veían en estas manifestaciones un medio de desinhibición social.

2.2.1. Música rap

Por su parte, el *rap* se define por ser el componente vocal del hip hop, originado por sus fuertes lazos con la música disco en los barrios populares de New York, aunque también se han podido identificar algunos focos de vínculo con respecto a la música R&B, el Funk y el Góspel. Al respecto uno de los raperos entrevistados comenta lo siguiente:

“Mira que al principio uno conoció la música rap muy ligada a la música que cantaban los negros de antes (...) como (...) el R&B que hoy en día artistas de rap también

cantan; también el (...) Jazz o, la música religiosa. Después cuando surge el hip hop se relaciona mucho con el scratch interpretado por los dj's en las fiestas. Cuando los dj's descansaban, salían manes a liriuiar por medio de frases improvisadas y armonizadas con rimas de fondo, hasta el punto de que tomaron mayor protagonismo que el mismísimo dj, convirtiéndose en mc". (Espectro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

Los raperos entrevistados retoman aspectos más profundos al caracterizar su música; para ellos el hecho de que "el movimiento", como lo denominan, florezca solo en zonas deprimidas, obliga a diferenciarlo de las demás expresiones que componen el hip hop, puesto que si bien elementos como *el scratch, el breakdance o el graffiti* son practicados activamente por personas externas a la barriada, el hecho de ser rapero no puede relegarse a la puesta en práctica de meras destrezas (Cuenca, 2001); el compartir realidades sociales que solo pueden darse en la barriada se consolidan como factor indispensable a la hora de querer constituirse y, por ende todo aquel que aspire a serlo debe cumplir con esta regla.

"Nosotros creemos fielmente que el rap ha nacido en el ghetto ¡me entiende! Entonces (...) cómo es posible que un man que es clase media o más, venga a dárseles de rapero. Para mi ese personaje solo tendría el don de liriuiar y bajo esa idea sería un falso exponente pues ¿Qué revolución popular podría llevar a cabo? ¡Me entiende!" (Gánster. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

"Yo decido ser rapero porque la mayoría de canciones que escuchaba, eran como si me la hubieran (...) como si me la hubieran compuesto. Entonces empecé a que lo que me estaba pasando y lo que yo estaba viviendo lo escuchaba en canciones. Entonces eso me impulsa y, al ver tanta discriminación, al ver (...) eso, me desahogaba cuando estaba aburrido (...) escribiendo cuando tenía una rabia. Empezaba a escribir y empezaba a cantar como en una forma de manifestar mi enojo". (Pantro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

Es posible que para estos jóvenes no solo convenga poseer el talento de unir frases sobre la armonía de una tonalidad para ser rapero, ya que uno de los verdaderos factores

que posibilitan el convertirse en tal pasaría por el hecho de vivir la severidad de la barriada y todo lo que esto significa.

Las identidades se construyen en espacios concretos, en los que transcurre la vida de los sujetos; desde allí se crea una idea de quien se es, a qué mundo social se pertenece, y cuál es el lugar que se ocupa en el entramado social (Cuenca, 2001, pág. 118)

Por lo anterior, es indudable la necesidad de elaborar una descripción de como es el proceso de consolidación del hip hop, y para nuestro caso particular del rap en la ciudad de Cali, y cuál es la relación que los jóvenes tienen con esta nueva expresión artística.

3. LA CONSTITUCION DE JOVENES EN RAPEROS

El presente capitulo, dividido en tres partes, intenta elaborar mediante anotaciones, una dilucidación de algunos de los antecedentes que enmarcaron la incursión del rap en Cali, además de lograr establecer, como, bajo la apropiación de dicho estilo, ciertos jóvenes logran configurar nuevas identidades. Para esto, fundamentalmente, se apela al uso de algunas investigaciones que sobre el caso se han llevado a cabo. A la vez se recurre a los testimonios de los informadores en cuestión, quienes por su dilatada trayectoria dentro de la escena local del rap, aportan un material biográfico valido sobre sus posibles orígenes, significados y, significantes.

Con esto, la primera parte elabora una breve aproximación sobre los orígenes del rap en Cali, más precisamente en el Distrito de Agua Blanca; La segunda parte esboza el proceso de consecución exitosa de la carrera de unos raperos, sometidos a unas etapas secuenciales en las que desarrollan ciertas habilidades que permiten su constitución y, en la tercera parte se evidencian una serie de controles sociales que son puestos en práctica por los raperos y por una población no rapera, con el ánimo de construir una figura de otredad respectivamente.

3.1. HIP HOP Y MÚSICA RAP EN CALI

El hecho de que los raperos que conforman el grupo Atak 120 construyan una identidad contenida por el espacio y la raza, donde el Estado juega un papel crucial debido a la poca importancia que estos jóvenes podrían representarle, permite que el análisis elaborado por Wacquant (2001) sea oportuno en un esfuerzo por describir el origen de nuevas identidades sociales ligadas a la música. Sería reconocer la presencia de un discurso dominante que racializa a los habitantes del Distrito de Agua Blanca conjugando el abandono y represión para insertar a una población como una otredad; por tanto la construcción de carreras unidas al rap para estos jóvenes, veremos, está íntimamente

vinculada a la pertenencia de un espacio físico como lo es el barrio, pero también a una hermandad racial.

Aunque la expansión del hip-hop está asociada de alguna forma a la influencia de los medios masivos de comunicación y a las modas culturales, los raperos caleños resignifican el término de acuerdo con sus experiencias. Él parece captar adecuadamente las condiciones de existencia en esas regiones morales estigmatizadas donde residen. Las discriminaciones expresadas refieren el abuso y la violencia policial, la falta de empleo (no nos dan empleo porque vivimos en el Distrito y porque somos negros), las agresiones verbales contra la población negra infantil en los barrios limítrofes, la discriminación en el transporte público, la percepción de la inseguridad que la población negra-mulata observa en la población mestiza blanca al pasar cerca de ella, etc. Se trata de una creación colectiva a la manera de una comunidad imaginada (cf. Anderson, 1991) o inventada, que opera a su vez como vehículo cultural de invención de identidades por los jóvenes marginados. (Urrea & Quintin Quilez, 23 - 25 novembre 2000, pág. 11)

La adhesión de la cultura hip hop en la ciudad de Cali se manifiesta, especialmente, por el auge del *breakdance*, el *scratch* y en menor medida del *graffiti*, durante la primera mitad de la década de los años ochenta, encontrando su evolución a partir de procesos heterogéneos y discontinuos que estarán enmarcados por el auge publicitario de los medios de comunicación y por la importancia de estar inscrito dentro de un nivel socio-económico que permita tener acceso a cierta tecnología e indumentaria.

Bajo esta realidad, las primeras expresiones artísticas subyacentes al hip hop en Cali, lograron ponerse en práctica solo por aquellos que ostentaran recursos suficientes para la obtención de tocadiscos, música, zapatillas o sudaderas. En el caso del *breakdance* solo “las diferentes oportunidades que tienen los jóvenes de bailar y lograr reconocimiento pasara por su condición social.” (Cuenca, 2001)

Paradójicamente los sitios donde se acostumbraba bailar fueron espacios frecuentados por jóvenes de barrios populares, atraídos principalmente por la música rap, la cual a finales de la década de los años ochenta relega al *dj* y al *break* debido a la disminución en la práctica de estas manifestaciones. Con esto se presenta:

Un periodo de transición en el que se da un cambio poblacional en el hip hop de Cali. Los jóvenes de sectores medios y altos de la ciudad que habían hecho suyo el breakdance se pierden y su lugar es ocupado por otros jóvenes que residen en barrios populares (Cuenca, 2001, pág. 80)

Lo anterior permite situar el arribo del rap a la ciudad de manera completamente diferenciada si se compara con otras expresiones del hip hop. Se trata de un proceso irregular y discontinuo en el que esta música, a diferencia del *scratch* o el *breakdance*, tiende a ser una manifestación que se articula a un contexto barrial, donde migrantes bonaverenses llegados de Estados Unidos durante los años setenta y ochenta, se convierten en abastecedores de material musical. Se trató de un sistema de “remesa” discográfica en el que las redes de paisanaje creadas por población proveniente de Buenaventura, residente en los sectores populares de Cali comienzan a consumir un nuevo estilo sonoro.

“Bueno (...) el principio básico de ser mc mío fue: Ósea (...) al llegar a la ciclovía, empezamos a ver que el rap no solo se bailaba, sino que se podía, se podía (...) interpretar, porque nosotros, primero estuvimos haciendo lo que fue el salto bajo, que fue cuando llego la época del breakdance y todo eso. Entonces más de uno pensó que el rap nada más se podía era bailar. Aunque si es claro que uno bailaba por allá pero había manes que llegaban con el atuendo que era el usualmente utilizado, y nosotros no teníamos como vestir así.

Cuando en la ciclovía nosotros conocimos uno de los primeros grupos que fue Comando rap, y yo dije ¡ve el rap se puede interpretar! Y los manes tenían sus temáticas muy urbanas, porque los manes (...) algunos entendían su inglés y todo eso, entonces ellos ya sabían que la temática era de, era de un rap, ósea, como de unas líricas contestatarias. Entonces ahí estuvimos hasta que dijimos con otros amigos, “no pues (...) ¡nosotros aquí somos discriminados y nos tienen oprimidos! Nosotros podemos hacer con el rap lo mismo que se está haciendo en el otro lado; lo mismo que hace Comando; lo mismo que hacían otros mc que había por ahí”. Entonces nosotros decidimos, “vamos (...) a hacer nosotros también, ósea, interpretar la música ¡ya!” No bailarla sino interpretarla”. (Espectro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011).

El hecho de no tener la oportunidad de adquirir la indumentaria propia de un *break* hace una clara diferenciación entre los auténticos bailarines de este estilo ya que la utilización del vestuario es fundamental para su puesta en escena y por ende aquel que carezca de esta no será asumido como un verdadero bailarín. Ahora, estos jóvenes encuentran en la música rap un medio que no solo puede estar a su alcance, sino, que a la vez los representa. La barriada se convertirá para ellos en el espacio que fertiliza y le da sentido a la expresión lírica que interpretan. Al respecto “Gánster” opina:

“Primero que todo el rap fue una moda que me gusto por el ritmo. Segundo, que por medio de eso dijimos (...) “uno vive en un barrio bajo, donde se ven discriminaciones, donde de pronto hay violencia” ¡ya me entiende! Entonces por medio del rap pues yo expresaba todo eso: lo que vivía, lo que vivían mis hermanos, lo que vivían los amigos ¡ya me entiende! Por eso el rap se fue como arraigando en mí ¡ya me entiende! Como metiéndose. Y ahora el rap para mí es ¿Cómo te digo? Ósea, es algo (...) como un estilo de vida, algo metido en mí, algo que (...) me da una identidad”.

Lo señalado hasta el momento permite insistir en ver al rap como el exhortador de las posiciones contestatarias en los jóvenes, quienes en su afán por familiarizarse con este, encuentran zonas de difusión en las que se exhiben las virtudes artísticas de *djs*, bailarines, *graffiteros* y *mc*s, pero donde también se logra una fácil obtención de material relativo al hip hop (*casset*s, videos o indumentarias). Los integrantes del grupo hacen referencia a lugares como la calle novena, sitio que durante los años noventa, será epicentro de la propagación del naciente movimiento; sin embargo tienen en cuenta otros espacios que, según ellos, fueron indistintamente importantes.

“La música a mí me llegó por medio de... Como los polizones llegaban con música rap desde Buenaventura, yo tenía muchos amigos porteños que llegaban aquí a Cali y se reunían en la ciclovía de la novena, entonces les pasaban música a sus amigos. Uno se hacía amigos de ellos también y le pasaban a uno la música.

Además uno iba a las casas (...) de los barrios bajos donde se escuchaba rap y uno hacía medios para volverse amigo de la persona que está escuchando rap para intercambiar

música. Mejor dicho, se da la necesidad de que tengas como, como (...) una red, una red de amigos que sepan de rap. Es entonces cuando se logra intercambiar la música. Como ya te dije, en la ciclovía había demasiada gente que llevaba música, o uno llevaba el cassette y allá se lo grababan de las pastas a los cassette. Es más, yo me acuerdo que había gente que le cobraba al que quisiera grabar ¡y eso era un poco de plata!

Otro lugar era La Herencia cuando quedaba sobre la Calle Quinta y también sobre la Avenida Sexta. Después de la ciclovía todo el mundo se reunía en La Herencia, y eso ahí se reunían cualquier cantidad de raperos pa' bailar regga y escuchar hip hop. Eso aquí en Cali si quedó marcado prácticamente para la historia del rap caleño, ya que lo que es La Herencia y la ciclovía era esencial pues aquí no habían puntos para reunirse a bailar o para escuchar música. Después vino Borincua que ¡eso fue fuera de serieeee!, allí era igual que La Herencia. Allí iban dj's como alexiño o, Robinson a tocar y, cada ocho días se llenaba desde las 5 de la tarde y hasta el amanecer". (Pantro. Entrevista realizada el 19 octubre 2012)

Los argumentos expuestos por cada uno de los integrantes del grupo coinciden en el propósito de construir un momento histórico de arribo de la música rap a la ciudad, dejando entrever la importancia que tuvieron los polizones embarcados desde Buenaventura hacia Norteamérica como gestores de promoción de este ritmo, especialmente hacia las zonas periféricas como la Ladera y el Distrito, pues serán lugares en los que se dio una rápida diseminación de esta música.

3.1.1. Rasgos que definen a los raperos

La puesta en escena del rapero lleva a concebirlo a partir de ciertos aspectos que buscan reafirmar un estilo de vida lleno de significaciones que otros no poseen. Para esto se han puesto en marcha una serie de objetivaciones identitarias en las cuales el cuerpo es el medio desde el cual se presenta. Como ya es sabido, esta música se define como la parte vocal del hip hop dado que la lírica se convierte en la esencia del canto para su intérprete; por ende, el despliegue de sus ejecuciones estará centrado en la voz.

Una de las más características técnicas vocales utilizadas por los raperos es la reproducción de sonidos a manera de pistas, sobre la cual se entona la lírica. Conocida con el nombre de “*bit bat*”, su intérprete por medio del uso gutural tratara de imitar las armonías características de las pistas de discos utilizadas como fondo.

Con todo, es quizás la interpretación misma lo que busque dominar el raperero. Muchas de estas canciones se caracterizaran por recurrir a frases que dentro del contexto de la escena del rap son asumidas como permitidas pero, que en otros serian vistas como inapropiadas; así, y teniendo claro las dificultades que esto puede causar en el público, los raperos legitiman el uso de un tipo de expresiones con el objeto de tomar una posición radical a la hora de cantar.

Términos como “les doy po’ el culo”, “maricas”, “tombos” o, “perras”, atavían canciones en las que se expone una crítica abierta al estigma del cual son víctimas – de la inoperancia del gobierno, de los atropellos policivos o, de la corrupción política –, pero que indudablemente provocara la molestia de externos (Cuenca, 2001, pág. 90). Aun así, esto no significa que los raperos sean segregados debido a la utilización de cierto lenguaje, pues el solo hecho de componer un tema de crítica social los puede reprimir de cualquier contexto, como en algún momento lo hicieran oficial los integrantes del Atak 120.

“En una ocasión estábamos en un concierto en el parque de la caña y tocamos un tema mío que se llama “Babilón”, donde le tiramos a la policía. No le miento que el sonido comenzó a fallar y de milagro terminamos el tema. Cuando salimos del escenario uno de los manes que dirigía el evento nos dijo que ese tipo de canciones no las cantáramos allí” (Pantro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre 2012)

Respecto al manejo del cuerpo, estudios anteriores y que para el caso resultan complementarios en un afán por describir el uso que los raperos le dan a este, se evidencia la recurrencia a movimientos exagerados en los que se incluyen las extremidades, mientras caminan y/o cantan, con la intención de lograr distinguirse entre el cruce de imágenes de jóvenes que circulan por la ciudad (Cuenca, 2001, págs. 94-95). Finalmente se encuentra entre ellos una creencia en la que se construye un estereotipo de su atuendo: pantalones

anchos, camisas extra grandes, gorras y, zapatillas; sin embargo también manifiestan que esto no es fundamental para una constitución, más allá de que se haya arraigado a una imagen física que los diferencia de los demás, puesto que muy seguramente y por cuestiones de moda se encuentran a jóvenes vestidos como mc sin serlo.

Todas estas expresiones corporales y estereotipadas que han ido edificando los rasgos que definen al rapero podrían asumirse como el afianzamiento de una interacción comunicativa en términos de actuación dramática, puesto que su figura podría asumirse bajo una relación actor-publico en la que los dos construyen una percepción de la otredad mediante inferencia. En el caso del rapero, ha montado en escena una serie de actividades bajo las cuales desea transmitir una imagen a un público, y para convencerlo deberá gestar una “fachada”, entendida como la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación (Goffman, 1981).

3.1.2. Retratos biograficos de los integrantes del grupo Atak 120

A continuación se presentara un breve perfil de los entrevistados.

Entrevistado 1.

Geoffrey, también conocido como “*Espectro*” o “*SXJB3*”, es un hombre negro de 31 años de edad, nacido en la ciudad de Cali y criado bajo los entornos barriales del Distrito de Agua Blanca que incluyen zonas como El Retiro, El Vergel, Los Lagos, asentamiento subnormal Cinta Larga y, más recientemente el barrio Desepaz Invicali. En el último barrio ha vivido con su madre¹² hasta el final de su adolescencia, para posteriormente tener algunas relaciones sentimentales inestables que han dejado como resultado el nacimiento de su única hija.

¹² Migrante negra proveniente del pacifico colombiano, con una trayectoria escolar mínima y, llegada a la ciudad de Cali hace más de 30 años.

La relación con su padre¹³, calificada por el entrevistado como buena, se ha limitado a un contacto esporádico debido al abandono del hogar por parte de su progenitor; de esta manera su madre se convierte en cabeza de hogar. El proceso de crianza en el hogar se ve marcado por la ausencia de la figura paterna y una precaria supervisión por parte de la madre, debido a la saturación laboral que la obliga, con frecuencia, a dejarlo al cuidado de vecinos. Esto le permitió construir relaciones con otros adolescentes en las que se inicia un acercamiento a expresiones dancísticas propias del hip hop como el salto bajo y, la música rap.

Con relación al nivel de escolaridad, se presenta una trayectoria incompleta de la secundaria debido a la difícil situación económica que afronta el hogar, dejando como resultado que la totalidad de su tiempo sea de exclusividad para el rap. Esto le permitió ingresar a grupos como “La Nueva Chispa del Rap”, “Cali Rap Cartel” y, desde el año 2004, ser uno de los fundadores del “Atak 120”. Actualmente reparte su tiempo entre el grupo de rap, la crianza de su hija y, su oficio como electricista, aprendido empíricamente, puesto al servicio de contratistas.

Entrevistado 2.

Fernando, también conocido como “*Gánster*”, es un joven negro de 29 años de edad, nacido en la ciudad de Calarcá y criado en la ciudad de Cali. Sus vivencias en la barriada se han prolongado desde su infancia debido a residir en zonas como El Poblado y, Marroquín. Su madre¹⁴ llegaría a la ciudad de Cali en embarazo de él, proveniente de la ciudad de Bogotá, donde hasta ese momento vivió con su esposo. Posteriormente se produce una serie de cambios residenciales que terminan en el barrio Desepaz Invicali, lugar donde

¹³ Migrante negro proveniente del pacífico colombiano, con una trayectoria escolar mínima y, llegado a la ciudad de Cali hace más de 30 años.

¹⁴ Migrante negra proveniente de la ciudad de Tumaco/Nariño, con una trayectoria escolar mínima y, llegada a la ciudad de Cali hace 30 años.

reside actualmente. La relación con su padre¹⁵ es casi nula debido al abandono que este realiza; lo conocería solo hasta llegada su adultez.

Su crianza se origina alrededor de su madre y padrastro, con quien se da una relación buena. Con unos niveles socioeconómicos bajos, debido a los reducidos ingresos del hogar, el entrevistado tendría una niñez y adolescencia dura. La imposibilidad de tener los cuidados por parte de su madre en su proceso de formación, debido a los horarios extendidos de trabajo de esta, le posibilita vivir experiencias en las que, junto a amigos, llegaría a perpetrar delitos menores como hurto o vandalismo; sin embargo al conocer la música rap, a los 13 años de edad aproximadamente, se inicia una transformación de lo que hasta el momento sería su vida; observara como se gana prestigio y fama a medida que se involucra más con el rap y deja de lado las actividades delictivas. Su trayectoria musical ha estado marcada por participar en grupos como “Los Farsantes” y el “Atak 120”.

Su nivel de escolaridad llegara hasta la culminación del bachillerato; posteriormente prestara el servicio militar y, en la actualidad posee su propio negocio en el que oficia como barbero de cortes americanos.

Su vida familiar se encuentra dada a partir de su esposa, ama de casa, y sus dos hijos que se encuentran cursando los estudios secundarios. Actualmente reparte su tiempo entre su peluquería, el grupo de rap y su familia.

Entrevistado 3

John, también conocido como “*Pantro*”, es un joven negro de 29 años de edad originario de la ciudad de Cali y criado en el sector del Distrito de Agua Blanca, específicamente, en zonas como Marroquín, asentamiento subnormal Cinta Larga y, Desepaz Invicali. La dura situación económica lo vio enfrentado hasta el final de su adolescencia a estar separado de sus padres; así, residencias de tías o amigos sirvieron

¹⁵Migrante negro proveniente del corregimiento: El Cabuyal, jurisdicción del municipio de Candelaria Valle, con una trayectoria escolar mínima y, residente en la ciudad de Bogotá.

como lugares de crianza hasta 10 años atrás, periodo en el cual se reuniría con sus progenitores.

En su infancia, mientras su madre¹⁶ tomara la decisión de viajar hacia el municipio de Barbacoas/Nariño en busca de oportunidades laborales, su padre¹⁷ siguió viviendo en la ciudad y, visitándolo en el lugar de turno donde residiera. Sus vivencias en la barriada están marcadas por una débil relación con sus padres, la participación activa en bandas de jóvenes pandilleros en las que se desarrollan actividades delictivas, las cuales, según él, nunca permearon su realidad, más allá de haberse visto tentado a hacerlo. También se hizo posible un acercamiento con las manifestaciones de la cultura hip hop a partir del salto bajo y la música rap.

Su trayectoria escolar se vio truncada por la desazón de un futuro no muy claro y el ocio que las calles producía en este; sin embargo la llegada de un primo serviría como motivante para que termine su secundaria e inicie un curso de electricista, profesión que en la actualidad ejerce, más allá de su rol de rapero.

La trayectoria en el rap le permitió hacer parte del grupo “Buyaca” y ahora del “Atak 120”. En la actualidad reparte su tiempo entre su oficio de electricista al servicio de una importante empresa de telecomunicaciones, su hijo y, el grupo de rap.

¹⁶Migrante negra proveniente de Barbacoas/Nariño, con una trayectoria escolar mínima y, llegada a la ciudad de Cali hace más de 30 años.

¹⁷Hombre negro originario de la ciudad de Cali, con una trayectoria escolar mínima.

3.2. CARRERA PARA SER RAPERO. COMO SE LLEGA A SER RAPERO

“Para lograr hacerse rapero hay un proceso de formación que podría iniciar cuando logras conocer la música, lirluirla y escribirla” (Espectro. Integrante del grupo Atak 120)

Gracias a que el rap se configura desde una perspectiva popular que proyecta en su lirica un certero diagnostico de lo que es y vive la barriada, despertara el anhelo en muchos jovenes de formarse dentro de su esencia; en consecuencia, este apartado analiza el desarrollo de las experiencias que los integrantes del grupo Atak 120 han tenido con esta musica, a fin de precisar, a partir de una secuencia de pasos en los que se afianzan destrezas, de que manera terminan asumiendose como raperos bajo la inferencia de una concientizacion y liberacion que este nuevo estilo termina brindándoles.

Ya se ha dejado claro, lineas atrás, como el rap desde su mismo florecimiento en el ghetto estadounidense y posteriormente en barrios populares de grandes ciudades como Cali, ha llevado a cabo una lucha incansable no solo por visibilizar la problemática social en la que se sumen estos espacios perifericos; a la vez, se ha encargado de mostrar reiteradamente porque se han visto expuestos los residentes de estos lugares a la formacion de un imaginario estigmatizante que les impide mejorar sus condiciones de vida.

Un analisis acerca de la situacion de marginalidad urbana vivida en las sociedades actuales y que podria adaptarse a la esencia del rap, logra explicar cómo las condiciones bajo las que se forja una identidad afirmada por el espacio urbano está concebida por recursos materiales y simbólicos bajo los cuales los residentes de estos sitios imaginan quienes son y quienes pueden ser, teniendo en cuenta que la realidad de dichos espacios no solo físico sino social y simbólico se construyen en gran parte desde afuera y lo asignan a la fuerza a sus “miembros” putativos, con finalidades de control y disciplinamiento. (Wacquant, 2001, pág. 42)

Esta lógica quedara evidenciada en el trabajo de campo elaborado por lapso de más de un año – entre Agosto del 2011 y Abril del 2013 – en el que a partir de una serie de

entrevistas abiertas, los muchachos expresan la manera como se presentaron cambios de actitud en cada uno de ellos con respecto al rap. Consecuentemente el hecho de poder formarse como rapero estará íntimamente ligado a unas etapas, que recorridas secuencialmente, bajo un mantenimiento de actitudes desarrolladas a través de las mismas, permitirán la conversión.

El concepto de carrera como ya se dijo, está referido a la secuencia de movimientos realizados desde una posición a otra en un sistema ocupacional. Por lo tanto, el proceso de formación del mc estará delineado a partir de al menos cuatro etapas (a- comprender el contenido musical del rap; b- lograr interpretarlo; c- componerlo y finalmente; d- lograr ser reconocido) en las que la constitución misma surge gracias a una motivación aprendida socialmente.

Antes de entregarse a la actividad sobre una base más o menos regular, la persona no tiene noción de los placeres que pueden derivarse de la misma; esto los aprende en el curso de la interacción con otros desviados más experimentados. Aprende a conocer nuevos tipos de experiencias y a considerarlas placenteras. (Becker, 1971, pág. 38)

El resultado final dirá que solo aquellos que logren experimentar un patrón de conducta de manera secuencial y ordenada conseguirían hacerse raperos, de lo contrario no podrían asumirse y/o ser asumidos como tal.

3.2.1. Comprender el contenido musical del rap

Los primeros acercamientos con la música rap no significan en absoluto que aquel que la oye tenga completamente claro el trasfondo que esta toca en su letra; una forma de lograr explicar esto es el hecho de caer en juicios apresurados, tergiversaciones y muchas veces sentencias peyorativas respecto a su contenido. Los raperos puestos en análisis para este trabajo llegan a la conclusión en la que se advierte que llegar a constituirse como tal, pasa precisamente por tener presentes las temáticas que esta música pueda brindar a quien la escucha.

Sin embargo se ha evidenciado que la totalidad del grupo, en su proceso de formación, hace una inmediata apreciación del rap más pensando en el ritmo – debido a la barrera idiomática – que en el mensaje de trasfondo que este pudiese transmitirles. El hecho de que la música que empiezan a consumir sea de origen estadounidense, les ofrece un atractivo estilo musical por medio del cual pueden moverse, pero que deja de lado cualquier apreciación analítica acerca de su contenido lírico.

“¿La música rap? Pues (...) nosotros éramos muy chicos ¡ya me entiende! Y (...) ósea, el rap aquí en Cali se metió como moda ¡me entiende! Yo cuando recién empecé a escuchar el rap fue como moda. Nosotros no sabíamos que era una cultura que había iniciado en Estados Unidos ¡me entiende!, entonces nosotros a medida que íbamos llevándole el ritmo lo vacilábamos. Después es que uno ya se da cuenta de que era una cultura; que uno ya expresaba lo que sentía de pronto de algo que a uno no le gustaba, entonces por medio del canto uno podía expresarlo. Y así el rap acá se fue convirtiendo en una cultura; comenzaron a haber grupos, asociaciones ¡me entiende! (Gánster. Entrevista realizada el 12 agosto de 2011)

En otro sentido, se señala que la ambigüedad a la que se ve expuesta esta música ocasionaría una descontextualización de su mensaje real si no es escuchada con detenimiento.

“No es suficiente con que vos te pongas a oír rap y luego estés diciendo que (...) “huy ese tema es áspero: me voy a volver sicario, o (...) me voy a fumar marihuana”. Este tipo de cosas que puedes sacar rápido al oír rap, pero de manera que no es lo que ha buscado quien lo canta”. (Pantro. Entrevista realizada el 19 de Octubre 2012)

En uno u otro caso, si el efecto buscado por el rap no aparece en quien lo pretende escuchar, sería imposible que este tenga un anhelo de querer ser mc, puesto que su esencia musical no estaría ungiéndolo de reinterpretaciones sobre una realidad específica, y al no lograr elaborar una clara comprensión de su contenido truncaría cualquier motivación en una posible constitución. Para el caso de lograr una claridad en lo que la música quiere dar a conocer, es preciso que el individuo participe en grupos en los cuales el rap se consume

activamente, puesto que estos se convierten en “comunidades de escucha”¹⁸ que facilitan una concientización de lo que en efecto procura este estilo musical.

“Bueno, yo en principio me identifique con la música por el ritmo, porque la verdad la primer música que yo empecé a oír fue en inglés y pues yo poco con el inglés. Pero ya cuando empezó el intercambio de música había manes que le pegaban a su inglés y así nos dimos cuenta de la temática de grupos como King Power o Public Enemy.

Luego nos encontramos con Rubén (...) Vico-c (...), que llegaron con temas en español que eran alusivos a lo que estaba pasando en el mundo y aquí mismo. Por lo menos Rubén tenía un tema del Sida, y vimos que con ese tema esta enfermedad se vuelve una problemática social; entonces al final logramos entender que el man lo que cantaba eran cosas (...) conciencia, ósea, cosas para que la gente reflexione; entonces todas esas cosas que uno empieza a vivir como el racismo, gente entregada a las drogas, uno dice ¡no, esa música expresa lo que en realidad está pasando!” (Espectro. Entrevista realizada el 19 de Octubre del 2012)

El grupo en tanto “comunidad de escucha” se convierte, a este punto, en el epicentro de las reflexiones alrededor del rap ya que individuos con una formación menor logran no solo percibir esta música como una propuesta cultural, social urbana gracias a la orientación de personas más competentes en el tema, al mismo tiempo elaboran una asimilación de estos contenidos con su realidad barrial, tomando la música como un medio que relata historias referidas a las dificultades de los habitantes de estos enclaves de pobreza.

Sin embargo podría darse otra situación en la que la persona actúa de modo más indirecto con relación al grupo, sacando sus propias apreciaciones en su afán por conocer la música. En estos casos, la interacción cara a cara puede ser remplazada por diversos

¹⁸ Se entenderá por comunidad de escucha a, aquellos grupos cerrados donde circula un tipo de música no comercial que en la mayoría de los casos es de autoría de sus integrantes. Esto le dará un enfoque más bien artesanal a la producción de letras, las cuales están ofertadas hacia la formación de un público específico.

medios de comunicación, los cuales son aprovechados por el individuo mediante la inducción (Becker, 1971, págs. 55 - 56)

“Para yo saber que música era buena y que música era mala, y al no saber inglés, y por quedar bien muchas veces con los parceros, yo me guiaba mucho por la trama de los videos. Jajajaja.

Al ver como Randy mc o en Public Enemy la temática y guion de los videos era sobre temas como el racismo o, contra el abuso; y al ver otros videos de Master P, donde veía un guion dirigido más hacia carros, joyas, rumbas, mujeres (...) olvidando (...) el elemento contestatario, me hice junto al grupo como una idea de lo que en realidad es el rap y por eso se da la escogencia hacia lo más social y contestatario”. (Pantro. Entrevista realizada el 8 de Septiembre del 2012)

Hasta aquí, los primeros resultados muestran al grupo de pares – directa o indirectamente – como un dispositivo necesario en el proceso de formación de una conciencia ya que estos logran recrear a partir del rap un imaginario común sobre sus orígenes, permitiendo entender la fuerte convicción con la que el rapero afirma que esta música es de los barrios populares (Cuenca, 2001, pág. 86). Consecuentemente, los entrevistados aseveran que cualquiera que diga ser rapero tuvo que formarse una concepción con los temas que difunde esta música pues el no hacerlo, resultaría en pasar desapercibida su esencia musical por el ritmo pegajoso que la ameniza.

3.2.2. Lograr interpretar rap

La lírica, a través de la cual se componen los temas de la música rap, debe ser considerada como el epicentro de acción del mc, pues no es suficiente con que se haya logrado una comprensión en su mensaje. El poder tomar frases y unirlos de tal modo que logren acoplarse armoniosamente a una pista o al “*bit bat*”, se considera una técnica innata que no es posible enseñar a otro. Los jóvenes entrevistados asumen que lograr “liriquiar” no es el abonado de un arduo adiestramiento; para ellos esto se encuentra arraigado en sí

mismos y es visto como un don especial que han logrado desarrollar gracias al encuentro con el rap.

“Indudablemente vos cuando comenzas a escuchar raper y a ver los videos de raper te das cuenta del estilo con el que se hace; pero para liriuiar hay que tener el talento y (...) eso poco a poco se van dando las cosas. Usted comienza a escribir y poco a poco usted (...) ósea... Si a usted le nace primo le sabe, si no le nace no pasa nada.” (Gánster. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

“Practicar. Aunque usted puede practicar mucho y si no le nace no saca una rima.” (Pantro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

Si bien para “Gánster” y “Pantro” el “elemento lírical” está dado por un talento innato, “Espectro” es un poco más escéptico, ya que unido al argumento de sus compañeros, introduce la trascendencia de pertenecer a una “comunidad de escucha” como el complemento que posibilita un perfeccionamiento de la técnica.

“Para liriuiar se necesita tener mucha vocación. Ante todo aprender a escuchar que es lo que están haciendo los demás y como lo quiere hacer usted. De hecho nadie nace liriueando; es dedicación y sentimiento por el rap, ósea por la cultura, porque si usted no tiene el sentimiento no (...) vas a tener la capacidad de conseguir hacer rap.

Por ejemplo, a mí el grupo me ofrece la capacidad de evolucionar como mc porque siempre que usted está con personas que están en el mismo cuento, va a tener el apoyo para saber si lo que hace está bien encaminado o si hay que mejorar algo; además siempre va darse una competición sana donde quiero hacer una rima que este a la altura de la que hace mi compañero.” (Espectro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

La reflexión de “Espectro” sugiere tomar la competencia entre fraseadores como un medio eficaz de aprender el “liriqueo” y consecuentemente ascender dentro de esta escena

musical. El “*free style*”¹⁹ se convierte en una práctica constante en la vida de quienes son, se sienten y hacen parte del rap ya que desde aquí se aprecia un desplazamiento de lo individual a lo colectivo que pone en juego el talento de quien participa, y es a través de ese talento que se configura un proceso de competencia entre varios jóvenes (Castiblanco Lemus, 2005, pág. 266)

La competencia consiste en hacer una composición coherente que en sí misma comunique un mensaje claro y explícito. Define un contenido en el que se involucran otras subjetividades mantenidas durante el tiempo necesario para superar a los contendientes, aparte de poner en juego la capacidad crítica y el despliegue de creatividad.

A su juicio, “*Espectro*” ve en el “*free style*” la posibilidad de mostrar y mejorar su talento a medida que encuentra contrincantes de mayor nivel en la destreza de “liriquiar”.

“Hmm (...) cuando apenas comenzamos en este cuento, eso era a cada nada desafíos con otros manes mostrando quien liriqueaba mas. A medida que yo iba más y más a freestaliar cogía nivel (...) porque había manes que le pegaban (...) ósea que liriqueaban como era, y pues uno quería opacarlos.

Por ejemplo aquí con los muchachos del Atk 120 jodíamos con tiraderas y a veces nos dábamos ideas de cómo seguir un fraseo para que fuera más contundente. A veces uno cae en repeticiones que comienzan a dañar o a desmejorar el fraseo y (...) en estos casos los muchachos por ejemplo (...) a mí me decían “coge tal palabra y métela a tu fraseo para que te quede más contundente”. Eso era una chimba” (Espectro. Entrevista realizada el 19 de Octubre del 2012)

El análisis de Castiblanco (2005) pone en evidencia el “elemento lírico” dentro de la práctica de rap como un potenciador de identidades desde su doble dinámica de transgresión/confrontación, puesto que además de interpelar las tendencias de lo

¹⁹ En el rap es conocido como la interpretación de la música a través de la creación espontánea de versos que mantienen el ritmo y la melodía.

convencional, es una competencia entre talento, capacidad vocal, capacidad de «fraseo», estilo (flow), creatividad y pensamiento reflexivo individual, que adquiere sentido sólo en la medida en que se desafía a otros. Indudablemente el hecho de interactuar por medio de contiendas brinda al rapero no solo un medio de evaluar su forma de ponerse en escena, también le otorga la oportunidad de mejorar su técnica al evaluar a su contendiente.

Por otro lado, la lírica es definida aquí desde una división “*nosotros/ellos*” – raperos y no raperos – supuesta desde la diferencia en el análisis musical que unos hacen respecto a otros y, desde el nivel interpretativo que se alcanza por medio del fraseo. Al indagar sobre la opinión que les merecen los no raperos comparados con ellos y las posibles diferencias entre unos y otros, esto fue lo encontrado:

“Culturalmente sí hay diferencias. Aunque en principio lo hice de modo menos (...) riguroso por lo que cantaba, de pronto ahora si estoy un poquito más arriba que los demás, porque tengo el conocimiento de cosas que los demás no se han dado cuenta y las doy a conocer por medio de mi música.

Yo soy de los que digo que la gente es de la que piensa que es como la religión les dice: nacer, crecer y morir; ósea ellos se enfocan a eso y no ven al lado. Al pueblo lo mantienen a punta de realitis dormidito, en cambio yo me salgo de esa norma ya que ni siquiera televisión veo. Claro que el sistema siempre nos obliga a acoplarnos y al final siempre tenemos que estar con él, porque si no estamos con él pasamos mucho trabajo.”
(Espectro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

Con respecto a las declaraciones anteriores, el rapero estaría asumiendo tal como lo plantea Becker (1971) en su estudio sobre los músicos de Jazz, la fundación de un sistema de creencias en la que estos asumen ser diferentes y mejores que todos los que están por fuera de su fraternidad.

Al sentir intensamente su diferencia, los músicos también creen que no están sometidos a obligación alguna de imitar el comportamiento convencional de los “cuadrados”. Partiendo de la idea de que nadie puede decirle a un músico como debe tocar, se llega lógicamente a que nadie puede decirle a un músico como hacer cualquier otra cosa. En

consecuencia los tipos de conducta que desprecian las normas convencionales son sumamente admirados. (Becker, 1971, pág. 85)

La construcción de una creencia en la que el rapero además de diferente también es sino mejor al menos distinto de los no raperos, está exhibida a partir no solo de su concientización musical; simultáneamente “la exposición lírica” potencia aún más las diferencias dada la importancia de esta en la formación del mc.

En todo caso, si bien se ha logrado tener una clara idea de lo que es el rap, además de poner en escena una serie de habilidades vocales que permiten unir frases al compás de un ritmo, esto no es suficiente para una real constitución en rapero. Aún haría falta tener una clara idea de lo que se canta, teniendo en cuenta cómo y a quien.

“Pues pana si es cierto que en principio uno cogía a rapear cualquier pendejada que se le atravesara por la mente. Como te digo eso fue en principio una moda, pero ahora tenemos claro que liriuiar no es si no tener el don de hacerlo. Ósea que un man puede rimar en su fraseo pero no por eso se va a decir que es rapero ¡Me copia!

Mejor dicho, yo te puedo tirar un “free style” que a vos te parece vacano porque lo rimo y que tales, pero si no me estás dando un significado contundente, ahí no hay nada. Serian puras pendejadas ¡Me entiende!” (Gánster. Entrevista realizada el 06 de Abril del 2013)

“Liriuiar te permite unir palabras que son seguidas con un buen sonido y que (...) ósea, podría definirse como música. Aunque como un aspirante a rapero usted debe saber que va a liriuiar ¿si me entiende? Si no es así tendría que definir qué tipo de música quiere hacer a partir de su fraseo, porque usted lo puede hacer cantándole al sistema y hasta al amor. Ahí va la gran diferencia entre el rap y la otra música.” (Espectro. Entrevista realizada el 06 de Abril del 2013)

Con respecto al significado real de las líricas, Castiblanco ya nos ha mostrado como la lógica del “free style” esta direccionado no solo a un destello de habilidades que el ejecutante pone en escena al enfrentarse con un homologo; para la autora, el elemento

transgresor de “freestaliar” abre un espacio de configuración identitaria soportada en el modo de ver la realidad reinventada según los órdenes sociales impuestos. De esta manera, todavía faltara adaptar las vivencias de estos jóvenes al contenido real de sus líricas, para lograr consolidarse dentro de la realidad misma del rap.

3.2.3. Componer música rap

Aun después de lograr una interpretación fluida del rap, se hace necesario aprender a componer un estilo específico de música, ya que no es suficiente con una comprensión del contenido y un dominio interpretativo por medio de la lírica. Para los muchachos del grupo en cuestión, una buena composición esta entrelazada con las vivencias que han logrado acumular tanto por pertenecer a un barrio deprimido como por ser negros; a la postre, concretar un tipo de letra con un claro mensaje de denuncia social tendría que ajustarse a las reflexiones que estos logren hacer acerca de su condición individual dentro de un contexto social.

Si bien es innegable la importancia de poder rimar a partir de un fraseo, los contenidos de estos deben estar en plena coincidencia con el objetivo último que la música rap ha desarrollado históricamente, ya que resultaría imposible definirse o ser definido como raperos, si las líricas puestas en escena son calificadas como una antítesis de la esencia musical que la unge.

“Bueno, primordialmente yo le canto al barrio, a mi raza, a los problemas que yo veo dentro de la comunidad; en eso es lo que a mí me gusta reflejar mi filosofía. A las mujeres camelladoras, a los pelaos para que traten de cambiar y no sigan más con esa violencia, ósea (...) es un rap que demuestra mi vivencia aquí en estas comunas.” (Espectro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

“Pues pana a mí me gusta dar mensajes ¡si me entiende! Yo (...) el rap que canto es protesta; mensaje. Eso es lo que yo canto. Yo canto lo que siento, lo que he vivido, lo que veo ¡ya me entiende!, ósea lo que yo canto es real pana; es original.

Yo pillo de pronto las otras personas y canto tratando de brindar cosas que las personas al escuchar mis canciones busquen soluciones, ¡sí me copia! Eso es lo que yo canto.” (Gánster. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

“Mi rap... ¡Protesta! No ya tanta protesta porque el primer álbum mío fue mucha protesta, pero (...) como a forma de madurez ya uno en la música va es como a aconsejar a una persona. En las canciones (...) decirle a las personas que sigan adelante; es como decir (...) ya la protesta tan radical no porque esos políticos (...) esos manes son elefantes grandes, y para tumbar al elefante grande tienen que (...) ¡como se ve ahora!, entre ellos mismos se están matando.

Mientras que ellos allá pelean, nosotros acá estamos debatiendo y cantando para que los jóvenes no entren en drogadicción; para que los jóvenes sigan estudiando. Porque los pelaos no ven noticias; no saben nada de debates de políticos. Mientras tanto lo que hacen es fumar, roban, hablan de fierros y de motos. Entonces hay que llegarles con un estilo de música diferente que (...) no haga eso.

Al joven (...) no le interesa nada de política, entonces hay que hablarle de que no hagan lo que están haciendo actualmente de delinquir. Hay que abrirle como más conciencia.” (Pantro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

Si bien el tipo de música que han decidido interpretar estos jóvenes es claramente de denuncia, es innegable que han tenido que convivir con otros estilos que han terminado por ahondar el estigma entre los raperos. Así, podría encontrarse un rap “gángster”, caracterizado por un contenido beligerante y que en muchos casos ha sido definido como una apología al uso de la violencia; además, y tras la inminente comercialización que esta música sufre en la década de los años noventa, se ha promovido un estilo fiestero que refleja aspectos más suntuarios de los raperos, dejando de lado la esencia que vigorizó en algún momento esta música.

“El rap desde que lo empecé a escuchar es como una especie de liberación para mí. Ósea, es la posibilidad de uno expresarse, y como (...) bajar esa opresión que hay del sistema

frente al ghetto o a las personas negras. Uno se libera escuchando y haciendo esa música. Aunque también es cierto que hay (...) ósea hay manes que le cantan a lo malo como en forma de promoción: asesinatos, sicarios, pandillas, y hasta a la rumba o, a carros lujosos. Yo respeto ese tipo de interpretaciones pero para mí eso no es rap.

Ahora el rapero supuestamente es el que tiene cara bonita y viene a pegar con cualquier cosa y dice que él es rapero, y no, las cosas no son así. La cosa está en saber hacer la música luego de escucharla, porque de ahí usted sabe que está consumiendo pero a la vez sabe que le da a consumir a quien lo escuche a usted. Todo está en el sentimiento que usted adopte desde la música y para la música, porque si usted no siente la música, para mí sería un rapero falso.” (Espectro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

“Hay gente que escucha y hasta canta rap pero eso no les gusta y lo toman como algo normal, pero a mí como que la sangre comenzó a jalarme y (...) comencé a escudriñar que era el raper con los panitas ¡me entiende!

¿Por qué salió?.. Fue en Estados Unidos (...) por la opresión; el racismo. Entonces en Estados Unidos lo sacaron más que todo los negros, y así más me fue gustando la música, y analizando como mi vida, el barrio donde yo vivía y, todo el cuento. Entonces eso fue algo que me impacto para comenzar a pegarle.” (Gánster. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

El grupo se convierte en el centro de reflexiones acerca de lo que llegue a considerarse plausible a la hora de grabar una canción, gracias a que la opinión crítica acerca de temas que realmente merecen ser tocados desde su interpretación musical es debatida hasta lograr llegar a un consenso.

“Aquí cada uno aporta ideas y (...) cuando uno de ellos quiere perfeccionar las cosas a nosotros nos gusta. Como que todos nos escuchamos unos a otros.” (Pantro. Entrevista realizada el 28 de septiembre del 2012)

“Pues que le digo panita (...) es verdad que en el grupo uno se va poniendo como más fino a la hora de componer porque (...) no solo está escuchando la letra de estos manes ¡me

copia! También cuando estamos reunidos hacemos debates de los que casi siempre han salido ideas de canciones ¡me entiende!” (Gánster. Entrevista realizada el 28 de septiembre del 2012)

Si bien la importancia que tiene el grupo para cada uno de los integrantes está dirigida a un ordenamiento de ideas que logran detallar lo que en realidad debe ser tocado por ellos, también se reconoce el aspecto analítico en cuanto a la forma de tratar las temáticas de sus composiciones; así, se presentaran canciones a modo de narración sobre acontecimientos vividos que no necesitan ser justificadas más allá de sus letras; pero también se encontraran otras que contemplan situaciones en las que no necesariamente los raperos se vieron involucrados. Inevitablemente esto último lleva a la necesidad de escrutinios internos que, primero, procuren desvirtuar tergiversaciones o supuestas apologías a la violencia, la prostitución, etc., y segundo, que logre afianzar el contenido desde una lógica que testimonia lo que ocurre en la barriada.

Con todo esto, podría considerarse la composición de cierto tipo de música como el resultado de interacciones entre pares, ya que es precisamente a partir de dichas interacciones donde se logran elaborar reformas de los contenidos líricos del rap. De tal forma, que lograr una apropiada selección en las temáticas a tratar no podría ser visto como un trabajo individualizado, sino como la consolidación colectiva de un planteamiento serio sobre situaciones y hechos que marcan las historias de vida tanto de los mc^s como de los habitantes de la barriada.

3.2.4. Lograr reconocimiento

En esta última etapa se encuentra un acumulado de momentos que han logrado ser superados exitosamente y que apuntan en el mc a transformarlo en una figura pública dentro de la escena musical del rap y dentro de la audiencia de la barriada.

Recordemos que por ser un estilo que convencionalmente esta lineado por letras denunciantes, aquellos que no se salgan de esta lógica se encontraran con barreras que

entorpecerán un posible ascenso dentro de una industria musical – netamente comercial-, relegándoles a una escala inferior de prestigio. De este modo, el hecho de ser reconocidos no pasa precisamente por figurar dentro de un círculo de artistas con un número de ventas de discos, y si bien sería gratificante lograr el éxito dentro de dicha industria, estos son conscientes de las limitaciones que se producen por ser “raperos conciencia”.

El prestigio, según ellos, pasa por al menos dos factores: 1- tener una trayectoria que brinde una distinción dentro de la escena y; 2- lograr llevar su música de los estudios de grabación a la gente de la barriada.

El primer factor está relacionado en, como a través del proceso de conformación como rapero se ha logrado tejer una red social que implica no solo pertenecer a la escena, también en conservar lo que podría denominarse una “ética musical”, la cual se vuelve sumamente valiosa al momento de reconocer quienes siguen siendo fieles al movimiento.

“Bueno, para mí, el poder ser reconocido como rapero se basa en la constancia o historia dentro del rap; ósea, eso no es que yo voy a ser rapero y al otro día salí a cantar ¡no, las cosas no son así! Nosotros, todos los que estamos en el grupo, llevamos una trayectoria desde los noventa, y todos tienen una historia haciendo rap; nos conocen haciendo rap en eventos importantes.

Para yo ser reconocido como rapero no es solo cantarlo, es también la forma en que usted se refleja ante los demás por medio de lo que canta.”(Espectro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

“En ese proceso de ser reconocido debe haber una trayectoria como lo dice “Espectro”. En los noventa éramos bailarines de hip hop y tuvimos que estar de barrio en barrio para que la gente viera que nosotros representábamos esa cultura; por eso somos parte de la vieja escuela.

Ósea panita, lo que yo le quiero decir es que hay raperos que se han volteado para una música (...) ósea como le digo. Una música comercial, sin importar la lírica ¡me

entiende!, y pues eso es como traicionar los ideales del rap como movimiento ¡no!” (Gánster. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

“Parcero, todo el mundo sabe que a los empresarios no les interesa grabar con raperos conciencia. Para ellos lo que realmente genera billete es (...) contratar a manes que canten cualquier cosa.

Pero ojo que para poder tener reconocimiento como rapero usted tiene que hacer música buena; pistas buenas, y lo que diga debe tener sentido y claridad, así sea blanco, negro o, mestizo. Al ser buena la música la gente te reconoce como rapero”. (Pantro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

El grupo se vuelve importante cuando se observan este tipo de resignificaciones que se hacen respecto al prestigio social recibido ya que no es una casualidad que el argumento expuesto por la totalidad de sus integrantes gire alrededor de juicios de valor semejantes. Al interior de esta agrupación se crean mecanismos de auto reconocimiento expuestos mediante el tipo de música que ellos interpretan, pues es la herramienta que les permite seguir asumiéndose como raperos, además de otorgarles una reputación entre otros representantes de la escena.

“Cuando yo comencé a cantar con la gente de la Buyaca, las canciones eran más inmaduras; pero cuando formamos grupos como Atak el nivel se elevó y la gente va como reconociéndolo. Cuando estaba en la Buyaca la gente me fue notando en los conciertos o discotecas, pero en el Atak se ha dado un proceso y, el escalón final está aquí. Tan así de que en los eventos, al saber de la calidad del grupo, los organizadores no nos salen con un pan y gaseosa como acostumbran a hacerlo.” (Pantro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

“Pana, por medio del grupo hemos pasado por casi todos los barrios de Cali; hacemos amigos ¡ya me entiende! Por ejemplo, hemos tenido presentaciones en Puerto Tejada, en Sevilla, Jamundí ¡ya me entiende! Eh, en Villarrica. Entonces por medio del rap uno se

relaciona con otra clase de personas y conoce grupos de otros sitios. (Gánster. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

El segundo factor en importancia para lograr reconocimiento se encuentra en la audiencia que estos artistas logren acoger. A través de este trabajo se ha podido observar en la música rap, un estilo que ha sido llevado a un público desposeído, y es por esto que su esencia musical en pocas ocasiones ha logrado traspasar las fronteras de los enclaves de pobreza que lo han forjado. Para estos raperos, el hecho de narrar historias del ghetto les da la posibilidad de que sus pares de desdicha se reconozcan con sus letras al punto, de simpatizar con ellos y colocarlos dentro de un “mundo de farándula local”.

“A uno lo pillan por ahí y la gente que sabe que uno es del medio (...) lo saluda con respeto y todo eso porque saben que uno ha estado involucrado en el cuento y que lo apoyamos fuertemente.

A veces los pelaos lo ven a uno como un modelo a seguir pues cuando uno se sube a la tarima los pelaos lo quieren imitar a uno ¡no! Eso es como todo; cuando uno tiene ídolos los pelaos quieren imitar y por ejemplo dicen (...) ve Espectro le pega bien.

Inclusive aquí en el barrio donde estoy ahora hay más de un pelao que hace rap y dice, “no, yo quiero pegarle al estilo de “Espectro” o “SXJB3” que son las dos chapas con las que me conocen. Entonces dirán, “no, yo quiero pegarle como estos manes o como lo hace el Atak 120 porque esa gente es brava haciendo lírica”. (Espectro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

Unido a la distinción que se crea alrededor de los integrantes de este grupo por parte de sus seguidores, encontramos la aceptación que han conseguido dentro de un público femenino. Estos puntos, también analizados por Andrés Vélez (2009), dejan entrever como el rap se convierte en un medio por el cual se logra reconocimiento gracias a la demanda que su oficio produce en otros, integrándose en una vida social y hasta sexual.

“Ehhh, yo sí creo que al estar muy involucrado con el hip hop si se ganó (...) bastante status, sobre todo con las niñas, los culos que les llamamos nosotros. Ósea, todo el mundo

lo respeta a uno, lo ven y lo saludan a uno usualmente. Y las hembras (...) pues le llegan a uno como arroz.” (Espectro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

“Pues pana (...) uno consigue mucho culito ¡me entiende! Uno se sube a la tarima y canta, y cuando uno baja panita, pues (...) ¡oiga, culo que da miedo!, y pues uno es pintoso ¡si entiende! Jijiji. Entonces culitos que dan miedo y no (...) mejor dicho. Uno en cada concierto que sale (...) se va como con cuatro teléfonos fijos hermano.” (Gánster. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

Este tipo de narraciones hechas por los raperos develan una relación individuo–rap, en donde el primero, gracias a la intervención (relación) de los pares y el entorno barrial — más allá de encontrar elementos significativos en el objeto (rap), como es por ejemplo su carácter juvenil o de denuncia — encuentra que dentro de sí se experimentan sensaciones altamente gratificantes en las que el objeto es simplemente el medio para lograrlas, un objeto que está en su entorno y a su alcance. (Velez Quintero, 2009, pág. 312)

Brevemente, y para sintetizar lo expuesto hasta aquí, no sería posible constituirse en rapero sin lograr comprender el contenido musical del rap; interpretarlo mediante la lírica; aprender a componer denuncia social y; lograr ser reconocido. Con el transcurrir de este proceso se conseguirá una disposición y motivación que no estaba cuando se inicia un primer acercamiento con la música, ya que dicha motivación depende de las concepciones surgidas socialmente dentro de un grupo organizado, al este, influir poderosamente en los juicios de cada integrante. Al completarse el periodo formativo, el individuo constituido en rapero logrará una nueva forma de ver la realidad que enseguida le brinda una libertad de acción a partir de sus composiciones.

3.3. MÚSICA RAP Y CONTROL SOCIAL

Lograr una disposición a cantar rap como un mecanismo de liberación contestataria no es suficiente para ser visto como un verdadero mc, ya que el aspirante aún tendrá que afrontar una serie de controles por parte de los raperos ya consolidados y, por una población externa esta música. Los contingentes de carrera que incluyen factores objetivos de estructuras sociales y cambios en las perspectivas y motivaciones del individuo, para el caso, serán articulados a partir de dos nociones – 1) pertenencia al barrio y a lazos raciales y; 2) moral justificante – con el objetivo de lograr revelar la manera como se acoplan progresivamente al proceso de formación, en procura de una estabilización de la carrera.

Gracias a la adscripción en estos contingentes se irá presentando una doble configuración de status bajo los cuales el aspirante, ahora convertido en raperero, no solo debe cumplir con una serie de requisitos que lo hagan ser legitimado por el grupo de pares, además, tras haber logrado su constitución como raperero sería visto desde una mirada externa de una población no rapera, a partir de una serie de comportamientos – según ellos – propios del mc.

Everett Hughes define los status²⁰ como la adquisición de rasgos fundamentales que llevan a distinguir entre quienes pertenecen y quienes no pertenecen al mismo. Debido a esto la consolidación de la identidad del raperero se verá afectada por rasgos de status principales y auxiliares, contemplados como mecanismos de reconocimiento a partir de características que definen al individuo y en las que además de un rasgo asociado al hecho de haber culminado un proceso de formación, se entretajan un complejo de características auxiliares que sus pares llevan en la mente a forma de expectativas sobre alguien que pretenda ingresar en su fraternidad.

²⁰ El concepto status es ampliamente utilizado por Becker (1971) al describir la carrera para hacerse marihuanero ya que en un punto determinado, este, comienza a ser investido por características estereotipadas que no solo sirven para ser reconocido dentro de un grupo de pares sino también por una población externa.

Hughes estudio este fenómeno en lo que respecta a status que son bien considerados, deseados y deseables señalando que uno puede tener las calificaciones formales para entrar en cierto status, pero se le puede negar una entrada completa debido a la carencia de rasgos auxiliares adecuados. (Becker, 1971, págs. 39-40)

Por otro lado los raperos también se verán sometidos a una representación idealizada por parte de externos al rap. Hughes expone una nueva distinción entre status principales y subordinados en la que se aprecia el modo en que ciertos status sobrepasan a otros en la mayoría de situaciones, implicando una forma de identificación nociva. El status principal, que en este caso es el ser raperero, estará unido a una serie de prejuicios estereotipados que funcionan como status subordinados, resultantes en una representación completamente desviada de la figura del mc.

La identificación como desviado pasa a ser la que controla a todas las demás (Becker, 1971, pág. 40)

Ahora observaremos la manera en la que no solo los raperos asignan sino también en la que a ellos se les asignan ciertas contingencias que los llevan a definir y a ser definidos como portadores de este tipo particular de condición.

3.3.1. Pertenencia al barrio y a lazos raciales

Según los integrantes del Atak 120, debe haber claridad con respecto a quienes pueden hacer parte de su grupo y quiénes no, ya que si bien existe una demanda por parte de aspirantes que han alcanzado la constitución en mc, muchos no lograrían calificar para vincularse a ellos, debido a la carencia de rasgos que solamente se obtendrían si se es originario de la barrida y, negro. Esto conduce a construir un perfil del raperero a partir de rasgos de status principales y auxiliares, con el ánimo de crear “filtros” que logren determinar quienes cumplen con ciertos distintivos que terminarían por asemejarlos respecto a los integrantes del grupo. Lo anterior quiere dejar en claro que las características de clase y de fenotipo son, para estos jóvenes, dos elementos que deben ser examinados

paralelamente, y que la carencia de uno de estos desvirtuaría en el aspirante cualquier pretensión de ingreso a la fraternidad.

A este punto, la clausura exitosa de los pasos secuenciales que aseguran la constitución en mc, debe ser entendida como el rasgo de status principal, puesto que el aspirante, sin importar cualquier otra característica, ha logrado una certificación que lo autoriza para ejercer como rapero; sin embargo, alrededor de la escena del rap se espera de manera informal que el mc posea una serie de rasgos auxiliares de status, primeramente, en proporción a la pertenencia a la barriada y; en segundo lugar el compartir una hermandad racial negra²¹.

De esta manera, y retomando el orden de aspectos auxiliares a cumplir, se deja entrever en el rapero, una indispensabilidad de tener un origen popular que le asegurara los suficientes argumentos para interpretar esta música. No obstante y de manera circunstancial, sería posible lograr una constitución relativamente exitosa sin la necesidad de pertenecer a enclaves de pobreza, claro está, con el agravante de que este tipo de rapero no lograra ser investido por las historias que enmarcan a la barriada, resultando así, en que todos sus contenidos musicales puedan llegar a ser percibidos como “sofismas”.

“Pues para poder ser un rapero, antes, uno necesitaba saber de la cultura; ahora la cultura ya está hecha. Hoy en día sale cualquier pelagato que con un computador, monta una pista y se cree rapero, sin saber qué eso es una trayectoria que hay que marcar para así uno ser consciente de las cosas que giran alrededor del rap. Ósea, si vos no vivís las cosas sobre lo que está pasando ¿vos cómo te vas a llamar rapero? Lo que vas a cantar son solo mentiras.”(Espectro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

“Te explico. Por ejemplo un pelao de un barrio de ricos, es de pronto un “rapero” (...) pero yo te digo: ósea (...) yo puedo componer, y puedo componer mentiras ¡si ve! Yo puedo

²¹ Esta contingencia no puede ser vista como un elemento que esperen se cumpla dentro del movimiento o escena del rap en general, pues eso significaría que la población que compone este estilo musical debe ser negra en su totalidad. Este supuesto es tomado solo desde las perspectivas del grupo analizado.

mandar mensajes pero yo nunca he sentido eso o (...) no los he vivido; sino que lo hago por sport.”(Pantro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

“Si vos te pones a analizar el trabajo de nosotros, es (...) una mezcla de tres cabezas enfocadas en un solo objetivo. Cantamos lo que hemos vivido a causa del sistema que nos ha impuesto esto. Tratamos de hablar de la injusticia social por el hecho de pertenecer al ghetto; de las acciones malas que nos hemos visto obligados a cometer por la negativa a oportunidades de salir adelante de este mundo de perdición; hablamos del racismo. Entonces con esto se ve que el rapero expresa lo que siente ¡me entiende!

Aunque hay raperos que nos pueden engañar. Pueden cantar cosas efectivas, pero no están sintiendo nada ¡si me copia! Ósea que hay manes que se ponen a hablar de violencia y que tales, y uno dirá que le pega efectivo. Pero ese man puede cantar y nunca haber visto lo que dice, así que nos estaría engañando.” (Gánster. Entrevista realizada el 28 de septiembre del 2012)

El no pertenecer a la barriada, para un mc, sería una fatalidad pagada solo con el rechazo de sus homólogos, quienes lo asumirían como un falso exponente que no tendría por qué llamarse a sí mismo rapero. El haber logrado superar las pruebas previas a la constitución no sería suficiente para un posterior legitimamiento al interior de una grupalidad, con lo cual, este, tendría que enfrentarse a dos realidades: descartar la intención de un reconocimiento por parte de grupos consolidados y/o, girar su carrera hacia la interpretación de música comercial²².

El contexto barrial se encuentra tan unido con la esencia misma del rap, que sería utópico manejar posibilidades de tratamientos diferenciales entre aquellos raperos que no hacen parte de estos entornos, más que nada, porque la lógica de historias cantadas a forma de narración, se convierten en hechos ajenos a ellos. El referirse a situaciones que invisten

²²Al referirse a música comercial, los integrantes del grupo apelan al reggaetón.

la cotidianidad de la barriada no pueden ser tratadas desde una mirada externa, puesto que no se lograra un asimilación del cómo y él porque de esta realidad.

Si bien estos jóvenes aceptan que pertenecer a la barriada es, convencionalmente, suficiente para una posible constitución en rapero, del mismo modo elaboran juicios valorativos ligados al componente racial al momento de convenir quienes son aptos en su grupalidad. Así, el que una gran parte de los habitantes del Distrito y en este caso del barrio Desepaz Inicali sean negros, ha ayudado a fundar una hostilidad racial y un estigma político hacia ellos, convirtiéndolas en herramientas que adaptadas a la música producen otro tipo de narraciones en pro de responder a este creciente rechazo.

Ya hemos visto el modo en que los pobladores blancos/mestizos, dentro y fuera del Distrito, tienden a tipificar el comportamiento de sus vecinos y convecinos negros. Esto ha degradado de tal modo la imagen de la población negra, que se han convertido en símbolo ampliamente reconocido de peligro, de modo que, a menos que exhiban la característica de la cultura de clase media blanca, se los excluye regularmente de las zonas blancas limítrofes donde su color de piel hace que se los vea de inmediato como delincuentes o perturbadores potenciales (Wacquant, 2001, pág. 53)

“Por ejemplo cuando uno va a un centro comercial y (...) empiezan los radios de los vigilantes a decir: “ve, ese man así, así, así”, eso se llama discriminación; cuando un letrero dice “aquí no aceptamos N.N.” que quiere decir no persona negra, también es racismo. Entonces todo eso lo va alimentando a uno para identificarse con canciones y componer.”
(Pantro. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

“Vivir en el barrio y viendo la forma en cómo te señalan, la forma como te miran, la forma en que se dirigen a ti jeso influye mucho!, porque (...) dicen: “¡aaaa, este pelao vive en tal hueco!, jeste man es un pobre!, jeste man es (...) un negro!” Esa forma de expresarse a nosotros: “jeste es un niche!”...Todo esto ayudó mucho a que quisiéramos ser raperos.”
(Gánster. Entrevista realizada el 12 de Agosto del 2011)

Las diferencias raciales son necesarias para poder entender que si bien el sitio los construye frente a la demás población, para quienes ellos son individuos nocivos y potencialmente peligrosos, esta lógica es mucho más compleja en la población negra, pues llevan además del factor de clase, una construcción racializada de sí mismos, la cual nunca podrán dejar por fuera de su representatividad social, contrario a la población blanca/mestiza que puede llegar a escapar de esa rotulación por instantes, gracias a que el señalamiento no sería constante.

Al indagar sobre posibles diferencias entre raperos negros y blancos, esto dicen los entrevistados:

“Puede tener diferencias en cuanto a la lírica, ya que un rapero blanco nunca podría hablar con propiedad de racismo. Claro está que el si será discriminado por la cuestión de clases sociales ya que también hace parte del barrio y, usted lo puede ver porque el blanco que es gomelo y anda vacilao se diferencia del blanco del ghetto. De todos modos el blanquito del ghetto puede llegar a pasar desapercibido por fuera del barrio, en cambio nosotros no.

Por eso un rapero puede ser blanco, pero no puede estar cantándole al racismo, porque ahí si ya le voy a decir ¡pero vos que; eso es mentira! ¡Me entiendes!” (Espectro. Entrevista realizada el 20 de Septiembre del 2012)

“Pues pana, el rap es para expresar lo que uno vive y lo que uno siente. Ósea, lo que dice mi compañero, hay discriminación por clases y por color de piel ¡ya me entiende! Un blanco podría vivir exclusión por ser de barrio pero por nada más.” (Gánster. Entrevista realizada el 20 de Septiembre del 2012)

Esta lógica de diferencias arraigadas al color de piel deja como resultado un escepticismo al interior del grupo a la hora de establecer relaciones estrechas con mc^s no negros y, aunque se han visto involucrados con raperos blancos/mestizos en proyectos musicales, no podría decirse que estos pertenezcan automáticamente a su grupo.

“En featuring hemos cantado con blancos. Pero en el grupo de nosotros no cabría un blanco porque nuestro grupo ha sido víctima de discriminación racial ¡me entiende! Entonces al nuestras letras tener tendencias a reprochar eso, el blanco no tendrá cabida ahí.” (Gánster. Entrevista realizada el 20 de Septiembre del 2012)

“Hemos cantado con raperos blancos, pero son raperos que se han ganado su puesto. Como te digo, con blanco muy poco andamos ¡ya! Ósea que yo no creo que mantuviera con un rapero blanco (...) ósea porque (...) no, no... Ósea en mi concepto con los blancos hemos tenido malas experiencias con comentarios y demás y, por eso guardaría mis distancias.” (Espectro. Entrevista realizada el 20 de Septiembre del 2012)

Lo anterior logra acoplarse con respecto a las definiciones que sobre el ghetto negro norteamericano ha expuesto Wacquant:

Teniendo en cuenta que la nueva marginalidad tiende a conglomerarse en áreas irreductibles, a las que no se puede entrar, se crea un estigma territorial que cae sobre sus residentes quienes además del ostracismo socioeconómico adquieren un prejuicio por ser minoría étnica/racial. Esto debilita los lazos comunales ya que hay un distanciamiento que pretende diferenciar a unos de otros, pero que en suma termina por confirmar las percepciones displicentes del barrio. (Wacquant, 2001)

De cualquier modo, la construcción estereotipada del rapero debe ser considerada en relación al advenimiento de nuevas identidades en las que los rasgos de status sirven para una distinción entre quienes pertenecen y quienes no pertenecen al mismo, esto, con el ánimo de señalar que el poseer una calificación formal de status debe estar acompañado proporcionalmente a la tenencia de rasgos auxiliares.

Las consideraciones empíricas expuestas, hasta aquí, han pretendido detallar argumentos de continuidad y discontinuidad que logran caracterizar el entramado social que antecede la constitución misma del rapero. Si bien la pertenencia al barrio se erige como el pilar que fundamenta las intenciones del aspirante, el elemento racial que emerge de espacios urbanos matizados por el color de piel, podría ser advertido como un

complemento que posibilita, dadas las situaciones diferenciales que se dan en sí, argumentos más distendidos en lo que respecta a la significación del ser rapero.

3.3.2. Moral justificante

Las fuerzas de control social que podrían llamar al rap “música inmoral”, se convierten en poderosas disposiciones que el mc debe enfrentar en un afán por seguir siendo rapero. Por lo tanto, siempre que se establezcan y se apliquen reglas, se debe estar atento a la presencia de individuos que actúan como “instigadores de la moral”²³, pues son quienes impulsan la creación de un nuevo código que diferencia claramente lo bueno de lo malo.

La recurrencia a la distinción entre status principales y subordinados se vuelve crucial, a este punto, dada la percepción que esta música tiene entre un significativo grupo social. La supuesta inmoralidad que inviste al rap, convertiría a todo aquel que la represente en un desviado, así como la posesión de un rasgo desviado tendrá un valor simbólico generalizado, de modo que la gente preverá automáticamente que su poseedor tiene también los otros rasgos indeseables supuestamente asociados al mismo.

El tratar a una persona como si fuera desviada en una forma general y no específica tiene el efecto de una profecía autoconfirmatoria. Pone en movimiento una serie de mecanismos que conspiran para conformar a la persona a la imagen que la gente tiene de ella (Becker, 1971, pág. 41)

²³ Para referirse a los instigadores de la moral, Becker referencia a aquellos creadores de la regla y a otros impositores de la misma. Los creadores, también llamados cruzados reformadores, son aquellos que muestran inconformidad por la anomia en muchos aspectos de la vida, sintiendo la obligación sagrada de fundar criterios que logren normalizar el entorno. Esta lógica deja entrever la imposición de una moral propia hacia los demás creyendo que al hacer ellos lo correcto, será para un bien colectivo fundar dichas reglamentaciones. (Ver: Becker, 1971. Pag, 137 - 151)

El resultado inmediato sería que tras ser identificados como raperos se les proveyera de una serie de características subordinadas que los naturaliza como sujetos no deseados. Al respecto esto opinan “Pantro” & “Espectro”:

“Lo que pasa es que aquí en Colombia y más exactamente en esta ciudad, no hay cultura. Por esto cuando la gente piensa diferente se le puede tachar de loco o, hasta llegan a discriminarlo. Por lo menos aquí los raperos como se identifican por su vestimenta ancha, son vistos como delincuentes y por ejemplo, el entrar a una tienda es motivo para cerrarla o llamar a la policía.” (Pantro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

“Pues pana que le digo. La verdad es que el hecho de uno ser rapero trae sus problemitas porque la gente muchas veces cree que uno es un marihuanero o (...) un pandillero, por el hecho de cantar rap y porque somos negros. Además (...) si vos te pones tu (...) tu perchita bien áspera, y pues como uno es medio lámpara pa’ caminar, ya los otros dirán que sos un ladrón o, un vicioso ¡Si ve!” (Espectro. Entrevista realizada el 28 de Septiembre del 2012)

Estas afirmaciones apuntan a que la población no rapera entra a sojuzgar a partir, no solo del rol de artista que asume el mc, sino también de cómo se lo percibe físicamente. La parafernalia – vestimenta, caminado, lenguaje – que unge a la figura del rapero, junto a los rasgos fenotípicos, se vuelven necesarios para construir la imagen del otro. Este estereotipo comienza a ser asociado con hechos delictivos, muchas veces infundados, desencadenando en un estigma con respecto a su actividad musical.

En estos casos, uno se encuentra con que le es difícil amoldarse a otras reglas que no tenía deseo ni intención de quebrantar, y resulta desviado en estas áreas también. (Becker, 1971, pág. 41)

Al respecto uno de los entrevistados argumenta:

“Como no le vamos a componer canciones tirándole a la policía o, a la gente que nos ve como una basura, si no (...) han tenido nunca una prueba para llamarnos (...) negros ladrones o, pandilleros. Claro que a uno no le gusta que le esten tirando, pero lo hacemos por como nos tratan. Por ejemplo la policía; es claro de que al ir dos raperos como nosotros

por la calle sea motivo de requisa y esto ocasiona que nosotros hagamos choque con ellos, ósea que no logremos entendernos bien.” (Pantro. Entrevista realizada el 28 de septiembre del 2012)

Para los integrantes del grupo es evidente que se ha llevado a cabo una propaganda de desprestigio del movimiento rap, donde los únicos responsables son los funcionarios que maniobran los hilos de los Estados. Partiendo de esta lógica, los raperos pueden ser vistos como una “infraclass” presuntamente caracterizada por deficiencias comportamentales y una desviación cultural, una peligrosa hidra urbana personificada por el pandillero desafiante y agresivo que amenaza la integridad de los valores de la sociedad (Wacquant, 2001, pág. 36)

Al preguntarles por como creen que son percibidos por el sistema, esto fue lo encontrado:

“¡Como una amenaza! Desde el alcalde hasta los mismos organizadores de eventos nos ven como una amenaza.”(Pantro. Entrevista realizada el 06 de Abril del 2013)

“Si, somos una amenaza. Es claro (...) por qué el sistema no apoya esto. Ósea, aquí no hay información sino desinformación.” (Gánster. Entrevista realizada el 06 de Abril del 2013)

“Ósea, el sistema siempre vera a las personas que están en capacidad de transformar a la gente para que vea más allá de sus narices, como una amenaza, jeso es real! El sistema además de vernos como una amenaza, se burla de nosotros ¿Por qué? Porque el sistema va a un evento de rap (funcionarios que lo representan) y al ellos escuchar nuestras canciones que hablan de hambre, de una mala educación, de violencia en el ghetto, ahí mismo saldrán a decir: ¡Cuál poco estudio si yo les doy Sena; yo les doy Universidad del Valle; les doy colegio gratis! Pero ellos no dicen bajo qué condiciones muchos tienen que ir a esos lugares de formación y, de cuantos del ghetto gozan de estar es esos lugares preparándose.

¿Cómo quieren que vaya al colegio? Mi mama está bien llevada del hijuemadre y yo tengo que ayudarle a conseguir pa’ comer y pa’ conseguir ese pasaje pa’ ir a estudiar;

entonces en cierto sentido el gobierno se burla de las personas que quieren concientizar a la gente.

El tema de la violencia también es algo que no se ha tomado con seriedad y te digo de que si en un barrio de clase alta se presentaran cuatro o cinco muertes diarias, hace rato eso se hubiese acabado; pero aquí en el ghetto ellos no han querido meter mano.

Ahora a nuestra generación también nos tienen en condiciones similares y por eso el rapero es una amenaza, pues al ver que por medio de palabras tú le puedes llegar a la gente, te frenan.” (Espectro. Entrevista realizada el 06 de Abril del 2013)

Los controles sociales actuarían en el comportamiento individual a través del uso de la autoridad mediante la aplicación de sanciones, pero también bajo mecanismos más sutiles como la inspección de la conducta que se obtiene al afectar las concepciones que las personas tienen de las actividades a ser controladas. Obviamente la premisa de los instigadores será calificar como desviado a todo aquel que quebrante una norma dada, su incapacidad de actuar convencionalmente y, por lo contrario, ser propenso a romper otras reglas; esto deja por sentado que la identificación de desviados controlará cualquier otra tipificación que los anteceda.

La imposición de controles que predeterminan el comportamiento del rapero evidencia la presencia de una conducta desviada pero a la vez, certifica un debilitamiento de dichos controles, dada la participación de individuos en grupalidades que se contraponen a la sociedad.

Podemos, entonces, buscar la presencia de factores importantes para la génesis de la conducta desviada en los procesos por los cuales las personas se emancipan de los controles de la sociedad y comienzan a responder a los de un grupo más pequeño (Becker, 1971, pág. 63)

Los grupos o “comunidades de escucha” que garantizan un exitoso proceso de formación en los raperos, actuarían en la psiquis del individuo como un movilizador emancipador de las normas convencionales, más que nada, por el hecho de observar como otros asimilan e interpretan la música. La experiencia del mc dentro de estas grupalidades

le permite adquirir una serie de racionalizaciones y justificaciones con las cuales pueden responder a las objeciones que se hace respecto a su constitución.

Una de las más características justificaciones que estos raperos realizan es observar como en la práctica de otros estilos musicales banales se da una aceptación masiva, contrario a su música, que carente de contenidos obscenos y suntuosos, no logra salirse del estigma y la sospecha.

“[¿Cantarías reggaetón?] Pues pana (...) que le digo. Ósea a mi pensar no la voy con el reggaetón, y no la voy porque (...) la música que cantan esos manes no da nada de conciencia; el reggaetón es música vacía, entonces (...) en esa parte no comparto con los reguetoneros y por eso no lo cantaría ¡me entiende! [¿Por qué piensas que a la gente le gusta?] Pues pana, porque todo lo que tenga promoción y se vuelva comercial termina por gustar, y como al rap lo discriminan y no lo apoya nadie, entonces (...) como va a gustar.”
(Gánster. Entrevista realizada el 12 de agosto del 2011)

“[¿Conoces de raperos que se han vuelto reguetoneros?] ¡Claro! Nada más desde Puerto rico donde manes como Yankee, Don Omar y, (...) aquí en Cali también raperos que han dañado su música. [¿Por qué se da ese cambio?] Pues pana, por plata. Como con el rap no figuran tanto, con el reggaetón los empresarios buscan música comercial y pues como pega rápido, ¡de una!” (Pantro. Entrevista realizada el 12 de agosto del 2011)

Unido a este tipo de justificaciones se encuentran racionalizaciones sobre las temáticas que estos jóvenes tocan en sus líricas. El que se interprete un tipo de música con un claro tono de denuncia social – sin que esto desconozca la existencia de un rap comercial – debe ser motivo de reformulaciones sobre qué tan peligroso puede ser el estilo que ellos representan; de hecho, este discurso invoca a legitimar y a hacer necesario este tipo de mensajes que buscan crear una conciencia colectiva sobre los factores que han aquejado históricamente a la barriada.

“[¿Por qué las temáticas de sus canciones son más contestatarias que comerciales?] Ósea (...) lo que nos hace hacer eso es, tratar de que por medio de líricas la gente como que

tenga más capacidad de reacción al ver que las cosas que suceden aquí no son porque sí; que hay que reclamar para tener un mejor vivir acá dentro de la comuna. Ósea, no es consumir todo lo que nos da el sistema, sino que la gente tenga presente de que las cosas se pueden llegar a cambiar en un momento dado.” (Espectro. Entrevista realizada el 12 Agosto del 2011)

Finalmente se ha encontrado que al interior del grupo se manejan controles morales acerca de su comportamiento con el objeto de no solo fortalecer las relaciones interpersonales, sino también para lograr desligar una doble moral del rapero, consistente en mandar mensajes que aboquen a reflexiones críticas sobre la realidad de la barriada, con la necesidad de ponerlos en práctica.

“Antes de grupo de rap, primero es una hermandad; amistad ¡me entiende! Después ya viene el grupo. Como decía el compañero, no solo nos reunimos a cantar, también hay otros eventos ¡me entiende! Somos amigos, tenemos conflictos y nos apoyamos dándonos consejos.

Ósea que aquí cualquiera no entra porque (...) siempre desde que fundamos el grupo hemos cuidado la imagen de todos y, nos hemos preocupado porque la gente nos vea como (...) serios... Ósea (...) como unos verdaderos exponentes que no traicionamos nuestros principios ¡me copia! Por eso yo creo que hemos durado tanto tiempo y seguimos cantando juntos.” (Gánster. Entrevista realizada el 28 de septiembre del 2012)

“El ideal del grupo es hacer un rap más conciencia tratando de impactar más a la gente sobre temas que pasan aquí en el ghetto a partir de los conceptos puntuales que cada uno de nosotros manejamos sobre la vivencia en el barrio; por eso quisimos unir todas esas ideas y montarlas en temas y en eventos, tomándonos la ciudad desde el ghetto ¡me entiendes!

Ósea (...) de cierta manera para nosotros es importante que nuestro perfil coincida con nuestras temáticas. Te explico: hay raperos que cantan y que de hecho han cantado de vez en cuando con nosotros, y le pegan efectivo; pero son drogos o ladroncitos ¡si ve!

Entonces cantan una vaina y luego están haciendo ellos mismos lo contrario al mensaje que han mandado.” (Espectro. Entrevista realizada el 28 de septiembre del 2012)

Vemos que las concepciones de tono moral con respecto a la naturaleza de la música rap y de los intérpretes actúan sobre el rapero, con el ánimo de disipar cualquier anomalía que impida seguir auspiciando como un artista. De hecho, la libertad de seguir cantando rap dependería del grado en que se consideren las concepciones convencionales sobre esta música, para ser remplazadas por una visión adquirida a través de su experiencia dentro de grupos que consumen activamente rap.

CONCLUSIONES

Como otras actividades humanas, hacer música supone el desarrollo de acciones individuales y de condiciones colectivas que permiten la formación de un grupo de personas y su posterior reconocimiento como raperos. Dicho proceso, como lo plantea Becker (1971) puede asemejarse a una carrera, en la cual los individuos pasan por diferentes etapas y que funcionan bajo una lógica secuencial, con el objeto de desarrollar una serie de habilidades que permitan constituirse como mc⁵.

Sin embargo, tanto el proceso que lleva a la constitución como los hechos posteriores a esta, se verán afectados por una serie de acontecimientos en los que el individuo se involucra, no solo para lograr construir una identidad ligada al rap, sino también para mantenerla. Esta lógica apunta, en primera medida, a destacar el papel que han tenido los medios de comunicación en la década de los noventa, representados en la circulación de música en pasta o *casset*⁵, gracias a una red migrante alojada en Estados Unidos con contactos en los barrios populares de Cali, además, de la importante oferta variada que la tv y la radio brinda a estos jóvenes.

Con esto, la construcción de identidades, ahora, no podría enmarcarse solo en el folclor o la discursividad política local, sino a modo de coproducción, bajo una diversidad de repertorios artísticos y comunicacionales donde los mc, si bien han incorporado elementos constitutivos del rap norteamericano, logran construir significados propios a partir de las problemáticas que se erigen al interior de los enclaves de pobreza de donde son originarios.

Al concebir la música rap como constitutiva de la barriada se deja en claro que su esencia, sus significados y, sus significantes remiten a una abierta denuncia de la problemática social vivida en estas zonas urbanas; de esta manera, y por ser el lugar donde por excelencia se perpetúa y agudiza la privación material y la marginación económica y cultural, solo aquellos que estén inmersos dentro de dicha realidad tendrían ocasión de convertirse en raperos. Así, el proceso de constitución en mc debe ser entendido en proporción a la consecución exitosa de una secuencia de pasos en los que el aspirante

aprenderá socialmente a entender, interpretar, componer & lograr reconocimiento alrededor de esta música.

Posterior a la constitución, los integrantes del grupo Atak 120 pondrían en práctica una serie de situaciones de contingencia que buscan crear “filtros” en pro de determinar quienes cumplen con ciertos distintivos que los asemejen respecto a ellos. Bajo esta lógica el compartir una hermandad barrial y racial se hace indispensable para ser legitimado dentro de esta fraternidad; esto no es más que acoplar junto a las características que el territorio provee, otras fenotípicas que, para el caso, tiende a designar diferencias con respecto a sus pares no-negros de la barriada.

Finalmente, con la constitución exitosa del rapero, se presentaría un nuevo tipo de contingente que tiene como objeto asumir al mc – por parte de externos al rap – desde una figura transgresora de la normatividad social. Esto provocara en estos jóvenes la necesidad de reformular su posición con respecto a la música que representan, en aras de crear justificaciones morales que les permita seguir asumiendo una identidad social unida al rap. Por lo tanto, las dinámicas bajo las cuales se construye su identidad, ahora entendidas a partir de una relación “*nosotros/ellos*”, deben ser pensadas a partir de la creación de grupalidades o “comunidades de escucha”, pues son en estas donde se logra consolidar un pensamiento de creencias y unas líricas con las que el rapero se reafirma a sí mismo y se diferencia de los demás.

Las nuevas identidades sociales, en estos raperos, no es más que la concatenación de sucesos que han terminado por marcar las vidas de un grupo de jóvenes que se asimilan como portadores de una serie de condiciones suscitadas desde la pertenencia a un territorio y, a una raza, posibilitándoles mediante la música rap, no solo denunciar las condiciones a las que se han visto obligados a vivir, sino también a asumirse como sus únicos representantes; de la misma manera, y por llevar consigo un estereotipo ligado a un territorio, un color de piel y a un estilo musical, estos raperos llegaran a ser concebidos por externos a estas realidades, a partir de un tipo de comportamiento no convencional, en el que por su propensión a romper las normas, son asumidos automáticamente como

desviados; esta lógica será precisamente, la que les obligue a crear dispositivos justificantes que los lleve a seguir unidos o no al rap.

BIBLIOGRAFIA

- Azpurua, F. (2009). *La escuela de Chicago. Sus aportes para la investigacion en ciencias sociales*. Caracas: Instituto Pedagogico de Caracas UPL.
- Barbary, O., Urrea , F., Stephanie, B., & Ramirez, H. F. (Abril 1999). *Afrocolombianos en el area metropolitana de Cali. Estudios sociodemograficos*. Cali: Universidad del Valle. Facultad de ciencias sociales y economicas.
- Becker, H. (1971). *los Extraños. Sociologia de la desviacion*. Buenos Aires: Tiempo Contemporaneo.
- Berrio Sanchez, C., & Navia Rojas, M. (1994). *Surgimiento y formacion del Distrito de Agua Blanca*. Cali: Universidad del Valle. Facultad de Humanidades.
- Bertaux, D. (2005). *Relatos de vida. Perspectiva etnosociologica*. Barcelona: Bellaterra.
- Castiblanco Lemus, G. (2005). RAP Y PRACTICAS DE RESISTENCIA: UNA FORMA DE SER JOVEN. Reflexiones preliminares a partir de la interaccion con algunas agrupaciones bogotanas. *Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca*, 253 - 270.
- Costa, P.-O. (1996). *La pasion neotribial contemporanea. En: Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la afirmacion a traves de la violencia*. España: Paidos.
- Cuenca, J. (2001). *La construccion de identidades sociales en grupos de raperos*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Garcia Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalizacion*. Mexico: Grijalbo.
- Goffman, E. (1981). *La presentacion de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2001). La carrera moral del paciente. En *Internados. Ensayos sobre la situacion social de los enfermos mentales* (págs. 131 - 172). Buenos Aires: Amorrortu.
- Peon Vela, F. (2001). Un acto metodologico basico de la investigacion social: la entrevista cualitativa. En M. L. Tarres, *OBSERVAR, ESCUCCHAR Y COMPRENDER SOBRE LA TRADICION CUALITATIVA EN LA INVESTIGACION SOCIAL* (págs. 63 - 95). Mexico: Librero-editor.
- Plan de desarrollo, S. (2008 - 2011). *Comuna 21*. Santiago de Cali.
- Rodriguez Alvarez, A. (2012). *La cultura hip hop: mensaje, ideas y actividades que transmite el rap. Aproximacion a su potencial como herramienta socioeducativa*. Santiago de Compostela.
- Urrea, F., & Murillo, F. (5 - 7 de Mayo 1999). Dinamica del poblamiento y algunas características de los asentamientos populares con poblacion afrocolombiana en el oriente de Cali. *Ponencia*

presentada al Observatorio Socio-político y Cultural sobre "Desplazados, migraciones internas y reestructuraciones territoriales", (págs. 1 - 39). Bogotá.

Urrea, F., & Quintin Quilez, P. (23 - 25 novembre 2000). Segregación urbana en Cali: trayectorias de vida de jóvenes negros del distrito de Aguablanca. *"La société prise en otage. Stratégies individuelles et collectives face à la violence. Réflexions autour du cas colombien"*, (págs. 1 - 41). Marseille.

Velez Quintero, A. (2009). Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática. *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales*, 289 - 320.

Wacquant, L. (2001). *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del nuevo milenio*. Buenos Aires: Manantial.

Wade, P. (2008). *Música, raza y nación*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

ANEXOS

Tabla 1

Poblacion total censada, por pertenencia etnica, según barrios

Código	Barrio, Urbanización o Sector	Indígena	Rom	Raizal	Palenquero	Negro (a), mulato, afrocolombiano	Ninguno de los anteriores	No Informa	TOTAL
2101	Pizamos 1	0,8	0,1	0,0	0,0	52,0	45,7	1,4	100
2102	pizamos 2	1,0	0,1	0,03	0,0	51,3	47,4	0,2	100
2103	Calimio Desepaz	0,5	0,5	0,02	0,0	41,7	57,0	0,1	100
2104	El Remanso	0,2	0,0	0,02	0,0	42,5	57,0	0,1	100
2105	Los Lideres	0,8	0,09	0,0	0,0	47,5	51,4	0,0	100
2106	Desepaz Invicali	0,4	0,01	0,01	0,0	53,1	46,4	0,0	100
2107	Compartir	0,4	0,3	0,0	0,0	40,2	58,5	0,4	100
2108	Ciudad Talanga	0,3	0,1	0,01	0,0	37,5	61,4	0,3	100
2194	Villamercedes 1	0,3	0,0	0,0	0,0	49,0	50,5	0,09	100
2195	Pizamos 3	0,6	0,3	0,04	0,0	44,5	54,4	0,0	100
2196	Potrero Grande	1,4	0,0	0,0	0,0	39,7	53,0	5,9	100
2197	Ciudadela del Rio	0,3	0,1	0,0	0,0	36,7	62,6	0,1	100
2198	Valle Grande	0,2	0,1	0,01	0,0	37,5	62,0	0,1	100
2199	Planta de Tratamiento	0,3	0,0	0,0	0,0	9,0	85,6	5,1	100
	Total Barrios	0,4	0,2	0,01	0,0	43,3	55,7	0,3	100

Fuente: Municipio de Santiago de Cali. Departamento administrativo de planeación. Censo 2005.

Tabla 2

Población censada, por nivel y años aprobados, según barrios

Código	Barrio, Urbanización o Sector	Prejardin	Jardin	Transicion	Basica Primaria					Basica Secundaria					Media academica clasica		Media Tecnica		Normalista				Superior y Posgrado	Ninguno	Nivel y año invalido	No informa	Total
					1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	10	11	10	11	12	13						
2101	Pizamos 1	1,7	1,2	3,1	5,9	8,1	9,4	7,5	16,0	7,4	6,0	6,0	5,7	2,0	5,8	0,2	2,9	0,0	0,05	0,0	0,0	0,5	8,9	0,02	0,7	100	
2102	pizamos 2	1,4	1,8	2,5	5,2	7,3	6,7	6,9	14,7	8,0	6,4	7,4	7,9	2,6	9,3	0,5	3,5	0,0	0,04	0,0	0,02	1,8	5,2	0,0	0,4	100	
2103	Calimio Desepaz	1,2	1,8	2,4	3,8	4,8	5,9	5,1	12,8	7,7	7,3	6,9	7,3	3,2	14,1	0,9	5,0	0,02	0,01	0,0	0,03	5,1	3,9	0,01	0,1	100	
2104	El Remanso	1,3	1,7	1,9	3,9	3,6	6,0	4,4	12,2	7,8	7,0	7,0	7,5	2,7	15,7	0,8	6,8	0,0	0,05	0,0	0,05	5,7	3,1	0,05	0,1	100	
2105	Los Líderes	1,0	1,7	2,6	4,2	4,7	6,6	5,9	13,8	7,6	7,5	6,0	6,2	2,8	13,9	0,7	4,5	0,0	0,0	0,0	0,05	4,3	5,1	0,0	0,1	100	
2106	Desepaz Invicali	1,6	2,0	3,1	5,2	7,1	7,6	5,9	13,7	7,7	7,1	6,3	5,7	2,5	9,5	0,7	4,0	0,03	0,01	0,01	0,02	2,5	6,7	0,02	0,1	100	
2107	Compartir	1,1	1,5	2,5	3,5	4,2	4,9	4,2	12,6	6,6	6,6	7,1	7,6	3,4	16,5	0,7	6,6	0,02	0,05	0,01	0,02	6,2	2,8	0,04	0,3	100	
2108	Ciudad Talanga	1,5	1,8	2,8	3,5	4,0	5,1	4,4	11,6	7,0	6,5	6,3	6,6	3,3	18,4	0,5	5,7	0,05	0,02	0,0	0,06	6,1	3,5	0,01	0,19	100	
2194	Villamercedes 1	1,2	1,0	2,6	6,3	7,6	8,9	7,2	16,4	6,9	5,9	7,0	5,3	1,8	6,8	0,3	4,0	0,0	0,0	0,0	0,0	1,8	7,8	0,0	0,3	100	
2195	Pizamos 3	1,7	1,3	2,4	4,3	5,2	6,8	5,9	13,7	8,4	8,8	7,8	7,8	2,8	10,9	0,7	4,0	0,0	0,0	0,0	0,0	2,1	4,6	0,0	0,1	100	
2196	Potrero Grande	1,2	0,6	2,5	6,0	9,5	10,7	7,6	13,9	8,5	7,3	6,6	5,3	2,5	7,3	0,6	0,9	0,0	0,6	0,0	0,0	0,3	5,3	0,0	1,9	100	
2197	Ciudadela del Rio	2,3	2,3	3,0	4,0	4,4	5,7	5,0	11,7	6,4	6,9	6,6	6,1	2,8	16,4	0,5	6,1	0,01	0,04	0,02	0,01	5,6	3,3	0,02	0,08	100	
2198	Valle Grande	1,6	2,5	2,5	3,4	3,5	4,9	3,8	10,1	5,9	5,6	5,9	6,3	2,7	20,4	0,6	8,2	0,01	0,0	0,0	0,08	8,2	3,0	0,01	0,12	100	
2199	Planta de Tratamiento	1,3	1,5	1,5	3,2	6,0	6,8	3,6	12,5	3,3	4,0	3,0	4,0	1,8	10,7	0,5	4,0	0,1	0,0	0,0	0,0	24,4	5,0	0,1	2,0	100	
	Total Barrios	1,5	1,9	2,7	4,2	5,2	6,2	5,2	12,8	7,2	6,7	6,6	6,6	2,9	14,0	0,6	5,3	0,02	0,02	0,01	0,03	4,8	4,5	0,01	0,2	100	

Fuente: Municipio de Santiago de Cali. Departamento administrativo de planeación. Censo 2005.

A continuación se presentan las líricas del grupo Atak 120.

TRACK 1. “TIEMPOS VIOLENTOS”

(Coro)

Tiempos violentos que consumen la hoguera; es el asfalto que llora nuestras venas.

El mismo hombre es el que crea demencia; no importa el miedo, muerte y supervivencia,
esta es la tierra donde no hay conciencia, porque el entorno sopla con turbulencia.

Una turba en el entorno esta fiero, salgo a las calles que es lo que veo, cuerpos muertos
en la cera encontrados, mantos blancos por doquiera he mirado, el asfalto huele
putrefacto; prostitutas mostrando su encanto, si no se venden dime como se la ganan, si
ser honradas no les da pa’ una casa; madres lloran su propia desgracia, porque el buen
hijo se fue con maria-juana

(Coro)

Tiempos violentos que consumen la hoguera; es el asfalto que llora nuestras venas.

El mismo hombre es el que crea demencia; no importa el miedo, muerte y supervivencia,
esta es la tierra donde no hay conciencia, porque el entorno sopla con turbulencia.

Estoy sumado, somos los culpables (...) de tantas tragedias (...) en nuestro putrefacto
mundo se haya el máximo artillero en guerra en quiebra; estamos todos en quiebra.
¡Desquiciado!, navegando, en medio de estas guerras violentas ¡locura intensa!, un asfalto
putrefacto donde se ve la pobreza; mendigos desplazados en busca de unas nuevas
tierras; confusiones entre cabrones y perras; manchas de sangre coaguladas en el piso;
niños viendo las tragedias, que mal lo que han visto, y van creciendo con el mismo odio
(...) y en el futuro son solo malos testimonios de este putrefacto asfalto poseído por el
demonio que abrió las puertas (...) situaciones tensas (...) que vuelta...

(Coro)

Tiempos violentos que consumen la hoguera; es el asfalto que llora nuestras venas.

El mismo hombre es el que crea demencia; no importa el miedo, muerte y supervivencia,
esta es la tierra donde no hay conciencia, porque el entorno sopla con turbulencia.

Niñas violadas también maltratadas por esos hombres con mente aberrada; el lamento
de la gente es tan grande cuando en la radio la noticia es alarmante, que el propio padre
ha sido el causante (...); los de sotana fornican con niños (...) escudados en nombre de
cristo (...) cuando le sienten descubierto su vestido; en la tula tengo el robo y el delito;
sicariato estrato bajo; canibalismo por unos centavos (...); la burguesía nos pone barreras
(...) y no nos dejan dominar nuestras tierras; y Julio 20 una farsa cualquiera

(Coro)

Tiempos violentos que consumen la hoguera; es el asfalto que llora nuestras venas.

El mismo hombre es el que crea demencia; no importa el miedo, muerte y supervivencia,
esta es la tierra donde no hay conciencia, porque el entorno sopla con turbulencia.

Especial dedicatoria para Fraiser, que en paz descanse. El socito.

TRACK 2. "UNA CULTURA"

Una cultura, nuestra cultura. Esencia pura. El hip hop ha estado y sigue, y no ha quedado
en el pasado. Pasado presente y futuro; que la lucha continúa.

Como lo ves, el "Gánster" demostrando su talento, oh, de nuevo otra vez; vieja escuela,
antaño. Para que entiendas en esto he pasado muchos años (...) con el micrófono en la
mano lo he tomado; y por más que pesen los años que llevo en esto, no ha sido en vano.
Una semilla que empieza a nacer (...) y una raíz que empieza a crecer (...), el fruto, talento.

Hip hop puro, al 100% sùmese; sentado de huevas, cogones, amor y, llevar, el hip hop en el corazón, fue y ha sido una lucha muy dura para los de la vieja o nueva escuela.

¡Rechazo!

¡Rechazo!

¡Discriminación!

¡Discriminación!

Y lógico luchando y demostrando lo que siente en una canción...

(Coro)

He estado, el sigue, y no quedara en el pasado (...) una cultura, nuestra cultura. Esencia pura. Pasado; presente y; futuro en la lucha continua. Expreso lo que siento, me identifico, esencia pura.

Comenzamos con las uñas como un bebe que no sabe caminar y por medio de caídas, tropezones, los primeros pasos se empieza a dar. Así empecé, yo a cantar hip hop, el cual representamos y muchos de la vieja escuela nos siguen representado como debe de ser. La esencia pura; quiero hacerlo, seguirlo haciendo, y que me sigan en este cuento; vieja escuela o nueva escuela, no importa. Lo que importa es lo que sientas, la esencia de lo que representas; no es por moda o por hobby que se pasara. Y si amas lo que haces, demuéstalo con clase, para que las palabras y las frases que tú digas cuando cantas te salgan del alma, y aquel que nos escucha le llegue al corazón y de su propia mente (...) saque su propia reflexión.

(Coro)

He estado, el sigue, y no quedara en el pasado (...) una cultura, nuestra cultura. Esencia pura. Pasado; presente y; futuro en la lucha continua. Expreso lo que siento, me identifico, esencia pura.

Farsantes (...) los saludo y los llevo muy dentro. Con ellos fueron mis primeros sufrimientos. Con ellos (...) fueron mis primeros pasos; aspiración y el anhelo de continuar (...) con esto. Con pistas americanas que varios grupos utilizaban en sus conciertos. Esos (...) tiempos todavía los recuerdo porque fueron mis cimientos; como olvidarme de mi pasado, si es el que me ha marcado en lo que hago hoy. Es el resultado de ayer; y lo que haga (...) mañana es el resultado de lo de hoy.

Yo continuo y crezco.

Mantengo firme en esto.

No me rindo.

Esta conmigo.

(Coro)

He estado, el sigue, y no quedara en el pasado (...) una cultura, nuestra cultura. Esencia pura. Pasado; presente y; futuro en la lucha continua. Expreso lo que siento, me identifico, esencia pura.

TRACK 3. "MAS ALLA DEL TERROR DEL SILENCIO"

Yo soy directo, hipócrita no soy lo siento. Y estoy molesto ¡es cierto! Navegando en esta cúpula; así lo siento. ¿Cuál es la mente? Crear hip hop, que da la hora de la verdad. No hable de nada; si eres poeta, porque caer en esta treta. Lo nuestro vale, así es que mucho ojo. Cuidado, existe calle, la identidad se pierde, querer ranquearse con ritmos que no nos conciernen; así es el dios dinero, corrompe al mundo entero. En lo que a mi concierne, se vendieron, entonces, que es lo que observo; nuestra cultura no se respeta por ser de flow sincero.

(Coro)

Más allá del terror del silencio; quieren callarme pero no podrán con esto, es hip hop
disciplina de respeto; hay que tener, los ojos bien abiertos. (Bis)

2 -0 -0 -5, es imparable aquí, quien te ha dicho a ti, que yo me opaco, te dejo claro; en el
silencio no me podrás vencer. Yo soy así, las vivencias del asfalto me han vuelto así; veo
violencia, tragedia, como se roban nuestra herencia. Esa es la ciencia incorrecta que más
afecta; es que detestan cuando canto lo que a mi pueblo afecta ¡sí! El underground no es
¿entonces que es qué es? ¿La reguetonteria es? ¡No estoy de acuerdo! Al opinar que no es
de rectos traicionar mi movimiento y, reprimir mis sentimientos; seguimos así.

(Coro)

Más allá del terror del silencio; quieren callarme pero no podrán con esto, es hip hop
disciplina de respeto; hay que tener, los ojos bien abiertos. (Bis)

Hoy me despierto, como el que pierde el primer juego, eso prefiero. Yo soy un terco, pero,
es mi criterio no hago hip hop para los medios, sellos disqueros que hacen propuestas; tu
corazón se alegra, pero a la hora de la verdad tú te darás de cuenta de que tu estilo lirico
para ellos (...) vale una mierda. ¡Ganaste!, sin duda lo lograste, tu contrato firmaste; para
serte bien sincero, tu identidad acallaste, a esto me refiero. No estoy en contra del
progreso; mi misión no es ofender, sino es creer (...) en la cultura que me vio nacer, crecer
y, amanecer como el poeta que ya se rindió a sus pies; que ya se rindió a sus pies.

(Coro)

Más allá del terror del silencio; quieren callarme pero no podrán con esto, es hip hop
disciplina de respeto; hay que tener, los ojos bien abiertos. (Bis)