

Capítulo 5

Narraciones de barrio, Una mirada al hip hop desde etnografías urbanas

Ángela Garcés Montoya

ÁNGELA GARCÉS MONTOYA / Docente-Investigadora en la Facultad de Comunicación - Universidad de Medellín. Integrante del grupo de investigación Comunicación, Organización y Política. Experiencia investigativa en los campos de culturas juveniles, colectivos juveniles de comunicación y participación política juvenil. Libros recientes: *Juventud y Comunicación* (2018); *Diálogo de saberes en comunicación. Colectivos y Academia* (co-autora, 2016) *Comunicación para la movilización y el cambio social* (co-autora, 2016), *Metodología en diálogo de saberes. Para resignificar el territorio* (co-autora, 2015), *Colectivos de comunicación y apropiación de medios*. (coautora, 2013), *Participación política juvenil* (co-autora, 2013). *Nos-otros los jóvenes. Territorios musicales en Medellín*. (2010). *Devenir hombre - Mujer. Paso de la Villa de la Candelaria a la ciudad de Medellín* (2005)

agarces@udem.edu.co

Hay un sosiego en la investigación cuando los informantes adquieren interés en la investigación; cuando esta se torna también suya, es decir cuando se convierte en un esfuerzo por reapropiarse de un sentido “a la vez propio y ajeno”; aparece un sentimiento de “gratuidad”.

Pierre Bourdieu

Introducción

Al indagar por las tramas simbólicas que ofrece la música urbana en los jóvenes populares de Medellín, se reconoce la música puede ser un fuerte artefacto cultural, que procesa la dura rutina de barrio, y se convierte en un motivo esencial para vivir y afrontar el día a día. Todo empieza regido por el azar, entre asistir a un concierto, rodar la música de *cassete*, hasta conformar un grupo para ensayar y quizás grabar el primer disco. En esos tránsitos musicales, los jóvenes raperos encuentran motivos para *encarretarse* con opciones de vida alterna a la guerra; también para fortalecer las formas de agrupación, afirmadas en grupo de amigos y establecidas en confianzas y pasiones compartidas.

Si el *encarrete* dura y se fortalece, quizás alcance a movilizar intereses políticos y ciudadanos, allí son bien importantes las *Escuelas de hip hop*. Espacios formativos, bien importantes en los barrios populares, que van labrando la vida del raper(a), pues gracias a esas acciones se refuerzan los grupos de amigos, se validan las acciones colectivas en el barrio; toma sentido eso de hacer música para la vida, como lo expresa un líder del movimiento hip hop de la Comuna 13 de Medellín: *Porque lo que se formaliza o se vuelve organización juvenil, movimiento estudiantil, grupos juveniles, hoy en día se expresa en grupos musicales* (Jheiko, entrevista, 2005).

La versión del hip hop que contaremos aquí, se ubica en la ciudad de Medellín, espacio signado por la guerra urbana, con picos fuertes de muertes que tienen como foco a los jóvenes de las comunas populares. El camino a recorrer a través de las narraciones de barrio (en versión rap) no será el de la guerra, aunque eesta aparece inevitablemente en cada historia personal y también colectiva de los jóvenes que habitan las comunas populares de Medellín. Por ello, para sumergirnos en las *narraciones de barrio*, rondamos los relatos de vida, de aquellos raperos que hacen de su vida un canto. En especial buscamos las líricas que procesan el sin-sentido cotidiano de la guerra urbana, para re-mediarlo en cantos de resistencia.

Jóvenes creaciones líricas: El rap y narraciones de sí

Para narrar el hip hop propio de la ciudad de Medellín se necesita precisar el espacio y el tiempo de la narración. Hay que sumergirse en el barrio, transitar por espacios poblados de narraciones juveniles, y con ellas contar otras versiones de la vida juvenil, bien diferente a las que divulgan los medios masivos de comunicación. En esa ruta de narración se busca reconocer a los protagonistas de este relato, *raperos o mc* que tienen una historia que cantar, pues han estado sumergidos en una “realidad popular” que logran reelaborar gracias a los elementos estético-artísticos propios del hip hop. Como lo precisa Zubillaga y García (2012), en los relatos de los jóvenes raperos, es importante reconocer sus vínculos con el barrio, pues:

La pertenencia y haber crecido en el barrio es la marca de su superioridad. Los jóvenes destacan su barrio de procedencia, y la adscripción al barrio ennoblece; la pertenencia al movimiento autentifica. En sus canciones se expresa el orgullo de pertenecer al barrio: la vivencia de la dureza que los convierte en guerreros, en humanos auténticos. Los otros mundos son apariencias: son irreales. (p. 312)

Esa marca de barrio podemos nombrarla como un “hecho musical” (Camacho, 2009)³⁸ vigente en las líricas y músicas urbanas Latinoamericanas (en su versión rap). Otro hecho musical significativo, se refiere a la capacidad de los *hoppers* de confrontar las imágenes amañadas de jóvenes populares cercadas por el estereotipo de “sicarios”; dura imagen que marca que circulan sin límite en las series de televisión y cine documental centrado en las comunas populares de Medellín.³⁹

38 Para Camacho los hechos musicales, adquieren concreción y materialidad en las distintas prácticas musicales. Estos hechos musicales se encuentran interrelacionados, conformando un sistema musical que adquieren concreción en el entramado simbólico de una sociedad. (p. 27)

39 Se trata de una imagen juvenil ampliamente difundida en las décadas de 1980 y 1990 en Colombia, referida al joven “popular” como sicario (Ortíz, 1991). Esta imagen se convierte en estereotipo y determinó el curso de las investigaciones en juventud durante las décadas de los 80 y 90, pues se instala la figura del “joven violento”, y se posiciona gracias a los medios masivos de comunicación (noticieros de tv, radio y prensa), a la vez que las líneas de investigación de las universidades y las ONG se concentran en atender al “joven vulnerable” o “joven en riesgo”. (Garcés, 2018)

Se trata de narraciones que solo hacen visible una imagen de Medellín signada por la violencia armada (narcotráfico y delincuencia común), su centro de interés son los jóvenes sicarios y su cruenta vida de guerra. En esa línea temática son famosos los largometrajes de Víctor Gaviria: *Sumas y restas* (2005, selección Oficial de San Sebastián y galardonada con 11 premios internacionales). *La vendedora de rosas* (1998, selección Oficial de Cannes). *Rodrigo D: No futuro* (1990). En esta misma línea se difunde *Rosario Tijeras* una película basada en el libro del mismo nombre escrito por Jorge Franco⁴⁰.

En el descubrimiento de las historias personales de los *hiphoppers* vamos tejiendo sus vivencias de barrio y, a partir de ellas será posible, no solo recordar, sino grabar un sentido de la memoria, aquella que, si merece estar en el recuerdo, pues “*se trata de favorecer a la narración y no a la información. El recuerdo y la experiencia fundan la cadena de la narración*”, (benjamín, 1936). En esta ruta de trabajo, reconocemos nuestro papel de investigadores sumergidos en la vida de barrio, concentrados en el *Mirar*, el *Escuchar* y el *Escribir*, considerados por Cardoso (1996)

Actos cognitivos que asumen un sentido particular, de naturaleza epistemológica puesto que con tales actos hemos logrado construir nuestro saber. De este modo, se indica que, si es por medio del *Mirar* y el *Escuchar* “disciplinados” —a saber, disciplinados por la disciplina— que se realiza nuestra “percepción”, será en el *Escribir* que nuestro “pensamiento” se ejercitará de forma más cabal, como productor de un discurso que será tan creativo como propio de las ciencias inclinadas a la construcción de la teoría social. (p. 17)

40 La película *Rosario Tijeras* se estrenó en Colombia en el 2005, este film también fue nominado para un premio Goya por la mejor película extranjera. Luego la producción en televisión de *Rosario Tijeras* se vivió en Medellín con amplia polémica por volver a divulgar una imagen de violencia urbana, empieza su circulación en diciembre de 2010, su realizador Rodrigo Lalinde afirma “contiene 60 capítulos sin censura, es una serie cruda pero real”, y su director Carlos Gaviria la resume así: “Se trata de la hermosa guerrera de un barrio marginal que se enamora de Antonio y de Emilio, dos jóvenes bellos y adinerados. Antonio, joven arquitecto, lleva desesperado a Rosario Tijeras, moribunda, hasta un hospital cercano. La bella Rosario ha recibido cuatro balazos a mano de un sicario. Mientras espera que su adorada Rosario sea salvada de las heridas, Antonio recuerda como Rosario, una bella adolescente, se convirtió en la asesina Rosario Tijeras. Y como él, un joven prestante, la convierte en su obsesión. En la mujer de sus sueños”.

En este capítulo se hace visible un enfoque epistemológico que concentra la ruta metodológica entre el *recuerdo, la experiencia y la narración* de los *hoppers* de Medellín. Deja latente la necesidad de estructurar la investigación de modo que privilegie la reciprocidad y el retorno mutuo entre los jóvenes y el investigador. Así, cobran sentido las metodologías que posibiliten el diálogo como base del proceso de conocimiento de los “otros”, se acude a la entrevista individual y grupal pues

Se trata de estrategias que permiten que nuestras exploraciones metodológicas y de trabajo de campo nos lleven a un diálogo directo y a una posibilidad del conocer no como búsqueda de verdades inherentes y ocultas sino como un proceso intersubjetivo de experiencia compartida, de comparación de notas, de intercambio de ideas, de encuentro de terrenos comunes. (Riaño. 2000: 150)

Abordaje metodológico: etnografías urbanas

Entre las múltiples búsquedas que orientaron la investigación *Mediaciones musicales juveniles*, una de ellas fue tratar de tender un puente entre la universidad y los jóvenes no institucionalizados, reconociendo a los *Otros jóvenes* situados en las márgenes (sociales, culturales y urbanísticas); al tratarse de jóvenes que rehacen sus subjetividades a través de proyectos vitales (especialmente desde la música). Se trata de proyectos no institucionalizados, pues difícilmente responden a los parámetros establecidos por la educación formal, la familia tradicional y los dogmas religiosos y políticos, y menos aún se orientan por el mundo juvenil dispuesto al consumo instaurado por la publicidad.

El acercamiento a la cultura hip hop se realiza a través de las narraciones de jóvenes que cuentan su proceso de acercamiento y vinculación a la música y a la estética, con ello se inicia la construcción de su identidad colectiva. Este acercamiento pasa por la vía del lenguaje y permite una reelaboración de la memoria, al punto de lograr un hilo conductor del relato del hip hop en Medellín. Es un proceso de extrañamiento y reconocimiento, entre la vivencia personal y las prácticas colectivas; así, se expresa la cultura hip hop desde ellos mismos. En ese sentido, son bien importantes sus testimonios, como enunciados subjetivos

que nos permiten descubrir ese mundo que confronta nuestra identidad, y reconstruye la historia local, para no olvidar la condición relacional y diferencial de nuestra identidad urbana.

El proceso metodológico de reconstrucción de *narraciones de barrio* se realiza desde la recuperación del relato individual de jóvenes vinculados al hip hop, a través de entrevistas que indagan por la historia personal. Se entiende que *los relatos de vida constituyen un escenario que potencia el autoreconocimiento y la construcción narrativa de los trayectos vitales, que marcan la constitución de la subjetividad de jóvenes populares* (Garcés, 2017, p.277).

En especial, la entrevista indaga por tres momentos significativos del tránsito juvenil, referidos a: antes del hip hop (pasado), durante el hip hop (presente) y visión de futuro. Se trata de tres momentos de la narración personal hilados en el tiempo por el curso del antes, durante y después. Fue importante reconocer en las entrevistas dos momentos relevantes en la narración de los jóvenes, ellos son: pasado (cuando No era...) y presente (Cuando era...). En especial, estos momentos se corresponde de un lado, con la vinculación del joven al hip hop considerado un momento crucial en la configuración de la identidad juvenil; y otro, porque interesa recoger las huellas identitarias que dejan los tránsitos urbanos, entre el recuerdo indeleble de la violencia en el barrio y las propuestas creativas vinculadas a los mundos musicales.

Veremos en las narraciones juveniles un especial vínculo entre historia de barrio y vínculos personales con la música hip hop, se trata de elementos vitales que tejen la trama de la historia subjetiva juvenil en sectores populares de Medellín. Así, entre memoria y narración se reconoce que

repetidamente nos historizamos a nosotros mismos contando una historia; nos reubicamos en el momento histórico presente reconfigurando nuestras identidades relacionales, entendiendo que la identidad es siempre una categoría relacionada y que no existe tal cosa como un sujeto que preexiste a los encuentros que lo construyen. (Vila, 2002, p. 21)

También se reconoce en las entrevistas una estrategia de negociación de sentidos, cuando se acude a conversaciones grupales con los jóvenes *hoppers*, para construir la acumulación y reconocimiento de los recuerdos y las narrativas individuales, y hacer visible los modos en que éstos pueden llegar a ser plasmados

en la *narración de barrio*. Las conversaciones grupales se orientaron con la pregunta ¿cuál es el acontecimiento más significativo que marca la historia personal durante el antes, durante, después?

Es necesario reiterar que desde el inicio de la investigación son relevantes las temáticas referidas a identidades juveniles y sus espacios vitales, se recurre así al método etnográfico, considerando que técnicas básicas privilegian el acercamiento a los espacios y tiempos de los *hoppers*. También fue importante la realización de *nomadeos urbanos*, para reconocer sus espacios-tiempos vitales, y así, luego, acudir a visitar los espacios más frecuentados por los jóvenes, permanecer con ellos con la sola intención de generar empatía y mutuo reconocimiento.

Centrados en el método etnográfico, fue posible considerar la interacción y el respeto por los sujetos juveniles, quienes no fueron intervenidos, sino reconocidos y visibilizados como sujetos creativos y dinamizadores de la cultura urbana. Compleja labor realizada para los investigadores y los jóvenes (estudiantes o disidentes) que participaron en el proyecto en calidad de auxiliares de investigación o de colaboradores incondicionales, pues la experiencia investigativa constituyó la mejor oportunidad para re-hacer su subjetividad juvenil, al poner a prueba sus habilidades profesionales y, sobre todo, al enfrentarse con la alteridad cercana, pues era inevitable no experimentar la extraña aventura del encuentro con seres cercanos en edad, pero desconocidos en las dimensiones simbólicas.

En ese proceso de extrañamiento inherente a la investigación de carácter cualitativo y etnográfico, el equipo de investigación se da a la tarea de revisar el concepto de juventud, sin dejar de sentirse implicados(as) en las diversas definiciones que surgían, pues se logró entender, con Mario Margullis (1994) que

La juventud como concepto socialmente construido se refiere a la cierta clase de Otros, a aquellos que viven cerca nuestro con los que interactuamos cotidianamente, pero de los que nos separan barreras cognitivas, abismos culturales, todo ello vinculado con los modos de percibir y apreciar el mundo que nos rodea (...)
Hay que entender que cada generación es portadora de una sensibilidad distinta, de una nueva episteme, de diferentes recuerdos, es expresión de Otra experiencia histórica. (p.4)

Con esa sensación de extrañeza, se inicia el proceso de investigación en doble vía: dentro y fuera de sí. Labor obligada de todo investigador(a) que trata de reconocer esa otra faceta de la cotidianidad juvenil, poblada de símbolos, significados

y mensajes que subyacen en los jóvenes urbanos. La cotidianidad juvenil elabora constructos y marcos de referencia que exigen un acercamiento a ese Otro mundo joven que está latente y que opera al margen de parámetros estandarizados, rígidos y ajenos a nuestro sentir.

El extrañamiento es una posibilidad de encuentro, y funciona como una fuerza de tensión, porque deja latente una pregunta por la subjetividad. Extrañamiento y encuentro ejercen una mutua interpelación, y bajo esa tensión algo se mueve, especialmente el mundo interior juvenil. Se trata de Otra realidad cotidiana que nos enrostra la alteridad cercana. La investigación cualitativa se orienta por esa fuerza de tensión -extrañamiento, encuentro, alteridad cercana- y así el equipo de investigación deja aflorar el respeto por la diferencia y la singularidad del ser juvenil.

Para reconocer los renovados espacios que configuran los cuerpos de adolescentes y jóvenes en la ciudad, es necesario recorrer con ellos los “espacios vitales” del barrio y de la ciudad, allí se hacen visibles los múltiples sentidos cotidianos presentes vitales para los jóvenes en su apropiación de espacios vitales. Partimos de la diferencia entre espacios institucionalizados y espacios alternativos, diferencia evidente en las renovadas narraciones juveniles, que NO están presentes en los espacios institucionales del adulto (familia, escuela, trabajo).

En la búsqueda de cuerpos jóvenes y sus espacios vitales, recurrimos a nómades urbanos, entrevistas e historias de vida, realizadas con los jóvenes vinculados a la cultura Hip Hop: a través de sus narraciones buscamos diferenciar dos momentos: Cuando No era... Cuando era.... La marca de uno y otro, parte del reconocimiento de la música como un espacio / tiempo / vital, que marca la identidad de forma indeleble.

Centrados en el método etnográfico, fue posible considerar la interacción y el respeto por los sujetos juveniles, quienes no fueron intervenidos sino reconocidos y visibilizados como sujetos creativos y dinamizadores de la cultura urbana. Compleja labor realizada mediante la aplicación de diversas estrategias de recolección y validación de la información como observación a distancia y observación participante de los y las jóvenes *hoppers* en sus ritmos cotidianos, posibilitando un encuentro dialógico entre éstos y los investigadores, validado, además, a partir de entrevistas a profundidad en los espacios privados e íntimos de grupo (lugares de ensayo, grabación, reunión, creación musical); también se realizaron nomadismo y encuentros fortuitos, orientados más por el azar y la casualidad al visitar espacios públicos (parques, esquinas, miradores urbanos) y semipúblicos (bares, cafés, parches).

Primeras narraciones: Cuando no eras

Historia uno

Ángela: ¿Cuando no eras, dónde caminabas la ciudad, que música te acompañaba?

Edwin: A mis 14 años, veo por primera vez algo asombroso... una man se paró en la cabeza y eso me impresionó mucho, a mí me gustó mucho. Esa visión fue en Junín en el boulevard en la parte de abajo... Yo ya estaba buscando mi identidad, y yo ya sí, yo ya miraba cualquier video y cualquier cosa que veía lo intentaba, por suerte en octavo di con un amigo, él se llamaba Freddy Arley Espinosa, y en clase de dibujo de estética nos empezaron a enseñar las letras, letras publicitarias y yo me encarreté y empecé hacerle, eso ya se le llama pompo, pero yo no sabía que eso se le llamaba pompa, hacerle gallitos pues, y el man, el amigo vio, yo sé que el amigo también estaba buscando lo mismo que yo y nos enlazamos los dos, entonces ya empezamos a compartir, a hablar de videos, cosas y ya ahí empieza para mí lo que es el hip-hop. En ese tiempo también, comienza lo que era las mezclas discotequeras, eran encuentros de Djs, y era House, eso era House, estaba empezando el Tecno, ah no ya estaba el tecno, lo que estaba empezando era como el trance o cosas así, para mí, en mi conocimiento, y ya, yo ya empezaba a buscar el busito con el gorrito aquí y me iba pa' los parches, sin saber, pero ya buscaba mirar con quien entornarme, junto con el amigo ya tenía la compañía, ya de acá yo empiezo jugar con el cuerpo aaa... a apoyarme en las manos, a montar el break sin saber que era hip-hop. (Entrevista a Edwin, 2005)

Historia dos

Ángela: *Cuando no eras*, en que andabas...que música bailabas?

Lupa: Yo fui salsa, sí, sí, sí... sí, salsa hijueputa! Y salsa antillana hermana, y yo pa' bailar en las discotecas... yo soy el que tengo que estar allá.

Ángela: Entonces tiremos paso de salsa

Lupa: ¡Claro! Por aquí habían concursos y todo, y en, hubo un tiempo en que las pela'itas, el que más bailaba salsa era el que más tramaba

Ángela: Entonces ubícame, ¿a qué edad bailabas salsa?

Lupa: no pues, trece, catorce años. sssardinito... y ya tirando paso ¡Claro! Y como me mantenía con peladas mayores, con gente mayor... Entonces tiraba salsa, y bastante, oiga... yo no sé de dónde salían tantos pasos, ¡yo tiraba tantos pasos! Y tan, eso de las discotecas, cuando eso en Kennedy no había cuadra que no tuviera discoteca, hermano. Kennedy era lleno de discotecas, ¿me entiende? Aquí en la 75 había otra, por allá había una que se llamaba la Escorpion, ¡eh! Eso era lleno de discotecas por todos lados, por la Imperial que era pues de lo lugares por donde más conflicto había, había dos, eso yo no sé, y salsa por todos lados, se escuchaba salsa aquí, salsa. También me gustaba mucho el rock, el rock pero rock y pop, porque Guns and Roses es como muy pop también, entonces salsa, escuchaba salsa, escuchaba Guns and Roses, que fue el grupo mío de toda la vida, toda la vida, me gusta mucho. Y, y, y también escuchaba cosas de Michael Jackson, pues porque mucha influencia, Michael Jackson, le enseñaron, Michael Jackson es y fue por los rapers, por los hiphopers.

Ángela ¿Y Cuándo llega el hip hop a tu vida en que andabas?

Lupa: eso fue en los 90's , a principio de los 90's, yo duré en cuentos malucos hasta 94, 95 que ya era cuando estaba pues inmerso en el Hip Hop, yo quería saber a fondo que era esto, que era hip-hop, de donde venía, para que servía, me gustó mucho porque me dejaba expresarme, yo tenía muchas cosas para decir, para decirme a mi mismo y para decirle a la gente, para decirles a los que murieron, para decirles ¡se los dije! Se los dije y no me escucharon, y tal vez como lo dije en esa misma canción La vida todavía no me ha hecho los cobros, que yo pues vivo momentos malos por estos días tal vez muy duros, pero sigo diciendo la vida todavía no me ha hecho a mí los cobros. (Entrevista a Lupa, 2005)

Historia tres

Ángela: ¿Qué querías ser en la vida?

McKano: Yo quería ser médico.

Ángela: ah... ja... ja...ja...

McKano: Sí, yo quería ser médico... o ¿cuál era la otra?

Ángela: médico ginecólogo o ¿qué?

McKano: No... no... no... espere y verá....

Ángela: ¿Ginecobotetra?

McKano: Sí, ser médico, pero entonces a mí siempre me bajaban la moral, no mijo... usted médico... bien tira'o... ¿cuándo va a ser médico? ... Y cuando yo empecé a bailar break, entonces ya quería ser el mejor bailarín, yo ya quería estar pues a toda hora, que me reconocieran donde llegara y ya ahora que estoy cantando, ya el... yo creo pues que lo más grande para uno ahora cantando, es uno vivir de la... de lo que hace, como un futbolista profesional, que empieza pues a gaminear como se dice... en el barrio, jugando fútbol y dice: yo quiero ser un futbolista... el berraco. Ah... también futbolista... yo me mantenía jugando fútbol a toda hora, yo... uy... cuando yo ojalá me vea en una profesional jugando.

Ángela: todo ese tiempo cuando no eras...

McKano: Cuando no era, y ya en cambio, uno ya cuando se mete, se monta ya en otra película, ya uno piensa pues... es que uno a toda hora es como hablando de la música, eh... este grupo ¿qué?, este otro grupo ¿qué? ...mirá esto... ve me pasó esto, me pasó esto... eh... cuándo vamos a hacer una canción... ya uno no piensa en nada más.

Ángela: y qué fue pasar del Break al Rap? ¿Qué sentiste? ¿Qué tiene el uno o qué tiene el otro? O qué digamos uno prima más con el otro, ¿qué fuerzas hay ahí?

McKano: Yo no se, es como... es como lo mismo, yo no se, a mí me parece... o sea es muy diferente la estructura pues, porque una cosa es bailar y otra cosa es cantar, pero como es como por un mismo fin, o sea es como uno desconectarse del mundo, ya uno se mete en otra película, cuando no era... cuando no era, yo pensaba pues que hay que estudiar. (Entrevista a Mc Kano, 2005)

Historia cuatro

Ángela: ¿Y qué significa vivir de la música?

Medina: Yo pienso que vivir de la música aparte de que es un estilo de vivir para

nosotros es dejar la sobrevivencia en otro lado o sea, la sobrevivencia es algo que nos desgasta demasiado y es poder entender que ... que vivir del hip hop es vivir cierto, es vivir de lo que uno es y no de lo que genera dolores, entonces nosotros anhelamos que nos paguen bien, anhelamos vender la música, anhelamos poder mercar, pagar los servicios, el arriendo, del hip hop y en últimas a largo plazo es mejorar las condiciones de todos y de las familias, o sea nosotros todos tenemos el sueño de comprar un casa, de darle la casa a la familia, tenemos el anhelo también de tener una casa para el grupo donde tengamos lugar para que varios ensayen, tenemos como el anhelo también de tener un buen estudio de grabación, que más que sea como producto de la inversión de nosotros que sea producto de lo que hacemos, o sea como que el hip hop sea el que también nos dé la posibilidad de la posibilidad de pensar un mejor estudio sobre todo ahora que vemos que es como una estrategia para fortalecernos musicalmente pero también para ayudarle a autoproducir a otros. Entonces nosotros no hablamos como el hip hop como empresa, pero si como también como la posibilidad de centrarnos ahí. (Entrevista a Medina, 2005)

La música es en parche... sin música no puedo vivir

Los *hoppers* recrean sus vidas a partir de la vinculación a la música hip hop, y pareciera que la música también tiene la fuerza de recrear los espacios urbanos populares de Medellín. Los *hoppers* logran que el espacio urbano popular esté habitado por lugares que se convierten en referentes juveniles; por ello, algunas calles, esquinas, canchas serán lugares de encuentro cotidiano juvenil a ritmo de hip hop. A su vez, en los espacios escolares, aparecen los corredores y patios de los colegios como lugares resignificados en el ambiente escolar, pues se convierten en espacios con sentido *hoper*. Y en el entorno del barrio, las terrazas serán espacio privilegiado para el *break* y el *rapeo*. Veamos un testimonio:

En el barrio Kennedy ensayábamos en terrazas o en la calle; uno compraba cartón, que suplantaba el *conquer*, así uno arma con dos cajas de nevera de tipo *wirpool*, y para donde usted va y la a ensayar se lleva su cartón, y el cartón lo pegábamos sobre la plancha o la calle y nos permitía bailar donde fuera; ese cartón lo rayábamos con graffiti; nunca pudimos comprar el verdadero *conquer*, eso

es como un piso sintético que se enrolla, y tú te lo llevas; ahorita todos los grupos que se respeten lo tienen, hace parte de los instrumentos del breaky. (Entrevista a Medina, 2005)

Los espacios *hoppers* van configurando una *geografía grupal*: se trata de lugares dispuestos para el encuentro; toman forma gracias a la acción colectiva, y se transforman por el ritmo Hopper, gracias a sus elementos artísticos, como *break*, *graffiti* o *rap*. Se trata de expresiones que configuran un *sentido de lugar* para los *hopper's* y serán habitados en su interacción cotidiana. Estos espacios se disponen para el ensayo, la exhibición, la visibilización y también la confrontación grupal e individual.

Los *hoppers* para apropiarse de un espacio vacío inician una importante labor de conversión. Un espacio vacío (patio, terraza, esquina) comienza a contener la marca *hip hop* y será habitado, frecuentado y cuidado cotidianamente por el grupo. Por eso los espacios pueden alcanzar la configuración de territorios, al convertirse en espacios que guardan los afectos y los rituales del grupo. Se entiende como los espacios *hoppers* pueden alcanzar la noción de *lugar* al ser espacios *cargados de sentido, se constituyen a partir de ser habitados, vividos. Guardan las memorias, los afectos y las liturgias. Se trata de espacios que han sido habitados y contienen un grado pleno de significación* (Margulis, 1998, p.20).

Para identificar, valorar y reconocer las formas de producción cultural juveniles que confrontan los Discursos Dominantes son relevantes las narrativas juveniles; en especial aquellas que recuperan relatos y autobiografías de jóvenes que habitan en sectores populares de Medellín. Sin dejar de reconocer un puente narrativo entre tradición oral y creación musical, pues el relato de barrio que aparece en las entrevistas se corresponde con paisajes e historias vigentes en las líricas *hoppers*, aquellas que logran ser plasmadas en la producción musical de c.d. o videoclips. Por ello, entre el relato individual (entrevista) y producción creativa colectiva (música), se reconoce una búsqueda de identidad que sitúa a los jóvenes en sus contextos (urbanos, barriales, familiares), en sus relaciones afectivas (amigos, panas, clanes) y, por ende, restablecen y recrean las culturas juveniles. Esa relación directa entre relato y cultura, se fundamenta en dos sentidos, veamos:

La cultura se presenta a sí misma a través de relatos narrativamente controvertidos debido a dos razones principales. Primero, las acciones y las relaciones humanas se forman según una doble hermenéutica: identificamos lo que hacemos por medio de un relato de

lo que hacemos. Las palabras y los hechos son equiprimordiales, en el sentido de que casi toda acción humana socialmente significativa más allá de rascarse la nariz, se identifica como una cierta clase de hacer a través de los relatos que tanto los propios agentes como los demás dan de ese hacer. La segunda razón por la que la cultura se presenta a sí misma a través de relatos controvertidos es que no solo las acciones e interacciones humanas están constituidas por relatos, que en conjunto forman una “red de relatos”, sino que también están constituidas por la postura valorativa de los actores hacia lo que hacen. (Benhabib, 2006, p.31)

En las entrevistas al indagar por los momentos vitales, y centrar la narración en la pregunta ¿Cuándo no eras...?, fue posible identificar, por un lado, *que hacen* los jóvenes en los barrios, cuáles son sus vínculos vitales en la vida cotidiana. Luego, va siendo recurrente su vinculación al mundo hip hop cargado de un *valor significativo* al tratarse de espacios-tiempos que concentran la creación de sí a partir de sus vinculaciones con la producción musical *hopper*.

Esta relación entre narrativas vitales y creación musical propias del mundo *hopper*, resulta importante en la investigación mediaciones musicales juveniles, en tanto:

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

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

En particular, la investigación *Mediaciones musicales juveniles* explora las narrativas musicales juveniles del *hip hop*, reconociendo el vínculo de los jóvenes a sus cuatro elementos constitutivos: *dee jay*, *graffiti*, *break dance* y música en su versión

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

Cuando el joven encuentra en el *hip hop* un *trayecto vital*⁴¹ es posible reconocer que allí se concentra un importante proceso de construcción de su identidad; se entiende, entonces, que el *hip hop* es más que una moda, denominación peyorativa que ronda en los *mass media* y en los imaginarios sociales (tanto juveniles como adultos). La siguiente narración condensa la relación vital entre música y *trayecto vital* juvenil.

Ángela: ¿Qué significa el hip hop para ti?

Lupa: todo, toda la pintura, baile, rap, Djs, en el Hip Hop, nosotros fuimos los llamados y convocados además que tenía muchas cosas para decir y este fue el medio que más me lo facilitó, muchas rabias, entonces había que bailar para olvidar y pa' no recordar nada, pa' no acordarse de nada había que bailar, había que hacer rap también, yo empecé a hacer rap como al año, empecé a escribir mis primeros textos y yo sentía que tenía muchas cosas para decir y empecé a decirlas.

Ángela: Todo ese tiempo es de bachillerato ¿cierto? ¿y hay rupturas con la escuela o lograste terminar el bachillerato sin sentirte en problemas?

Lupa: nooo, yo terminé el bachillerato, maluco pues porque de todas maneras yo, eso fue un proceso largo, el hecho de olvidar la esquina y olvidarme

41 Según lo explica Joan-Carles Mélich (2002) “el ser humano está siempre en trayecto. Estar en “trayecto” quiere decir estar en un trayecto concreto, estar inscripto en una tradición, en un tiempo y en un espacio cultural, es decir, vividos”. Intentaré mostrar en la constitución de las subjetividades juveniles, la noción de *trayecto vital*, en tanto los jóvenes le imprimen a sus trayectos una potencia que recuerda que la vida es móvil y cambiante, y no está sujeta a un destino único y unidireccional, pues los y las jóvenes quieren cambiar tanto sus trayectos personales, como los espacios - tiempos sociales que encuentran prefigurados.

de ella para siempre para después tal vez volver, pero volver a la esquina con arte, entonces todo un proceso largo, duro y se vivió y fui capaz, fui capaz de coronarlo, alejarme de esas cosas y encontrar mi norte porque yo de todas maneras sí decía “¿yo que soy?” siempre me hice la pregunta, “¿será quedarnos en esta esquina y esperar a quién robamos y a ver si farreamos el viernes o el sábado?” eso ahí no había nada, entonces había que encontrar el norte, “¿para qué estamos aquí?” o “¿qué será lo que vamos a hacer nosotros?”, yo desde niño me he pensado que yo estoy aquí es para algo grande, para algo grande, no se si es el Hip Hop, o qué voy a hacer con él, pero siempre digo que yo voy a hacer algo grande no se por qué, yo me he salvado de muchas y en medio de cervezas lo he dicho a mis compañeros, yo tiene que ser que voy a hacer algo grande porque es que llegaron a mi casa, un pela’o mío que cayó ahí y a mí no me dieron, entonces yo digo “ahhh” cuando me invitaban a ciertas cosas, yo no, yo siento que no tengo que ir a allá, no iba y mataban uno o dos, tal cosa, siempre “que vamos pa’ tal”, “no aquí me quedo”, porque algo me decía que no vaya y pasaba algo, entonces es como si yo fuera por el camino, entonces no se yo creo que yo estoy para algo grande aquí, yo no sé qué es pero de pronto es el Hip Hop, que voy a hacer algo grande con el Hip Hop, no sé.

Ángela: y ¿el crecimiento aquí es de qué tipo? ¿en qué creces?

Lupa: en cuanto al arte, pues yo siempre les he dicho, busquemos ser profesionales para que la gente nos trate como tales, porque aquí todavía cualquier evento que sale ahí mismo dicen “a inviten al grupo de rap y ofrézcanles una gaseosa y un pan”, llega un grupo de rap y les manda un rider, le manda un requerimiento técnico y dice que estamos locos, entonces ¡qué falta de seriedad y que falta de respeto!, entonces es tratar de ser profesionales para enseñarle a la gente que nosotros podemos estar al nivel de cualquier grupo, y podemos hacer el arte también hecho como cualquiera . (Entrevista a Lupa, 2005)

Entendemos, que el *hip hop* no es solo una estética sino, sobre todo, una filosofía de vida, pues los jóvenes que se adscriben a esta expresión músico-cultural, adquieren compromisos con los sistemas de valores e ideologías que comparten entre sí. La música es la fuerza creativa y generadora de las culturas juveniles, pues entre escuchar y hacer música, está en juego la capacidad creadora de cada joven y, a la vez, la vinculación y reconocimiento grupal. Es necesario resaltar que para los y las jóvenes hacer música no solo es una manera de expresar ideas, es una manera de vivir. Así, ellos y ellas se vinculan al *hip hop*, más allá del gusto

y la inclinación casual. Convirtiéndose para ellos y ellas en la fuerza estética a través de la cual descubren la alteridad cifrada en un Nosotros/Otros. Como bien lo enuncia Pablo Vila (2002):

La música tiene una poderosa capacidad de interpelación, ya que trabaja con experiencias emocionales intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales (...) La música permite la ubicación cultural del individuo en lo social, así la música puede representar, simbolizar, y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva. (p.21)

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

Los grupos –como los propios individuos que los conforman- intentan evidenciar un conjunto de rasgos que les permitan considerarse distintos, es decir: su identidad. Estas proclamaciones recurrentes sobre la identidad contrastan con la fragilidad frecuente de todo lo que la soporta y la hace posible. Un grupo humano no se diferencia de los demás porque tenga unos rasgos culturales particulares, sino que adopta unos rasgos culturales singulares porque previamente ha optado por diferenciarse. (p.105)

En las culturas juveniles se reconocerá, entonces, el papel central que cumple la música, entendida como una fuerza identitaria juvenil, que, además, potencia la posibilidad de creación y producción cultural, de los jóvenes para los jóvenes. Se trata de una elección que supera el gusto y la afinidad por un género o estilo musical, para convertirse en la fuerza que marca la existencia y la identidad colectiva, haciendo posible el encuentro cara a cara entre los y las jóvenes, y este encuentro a su vez, cumple con las condiciones de reciprocidad (al compartir el gusto por la misma música) y la de co-presencia (confluir en los mismos territorios); estas son las condiciones indispensables para la construcción de una identidad colectiva.

Reconocer al joven vinculado al hip hop como un joven productor de cultura, implica cuestionar una imagen preponderante del joven popular de Medellín,

condensada en la condición de *sicario*, una imagen que determinó el curso de las investigaciones en juventud durante la década de 1990. Además, tuvo una gran fuerza en la producción audiovisual cinematográfica en Colombia, -particularmente en Medellín- al prevalecer las imágenes y expresiones de jóvenes asociadas a pandillas y milicias populares urbanas. Son representativas en el cine las películas *Rodrigo D: No futuro* (1989), *La vendedora de rosas* (1998), *La Virgen de los sicarios* (2000), *Rosario Tijeras* (2005) y documentales como *La Sierra* (2004), donde se generaliza un imaginario nacional de violencia juvenil en las comunas de Medellín.

Esa labor del cine ha invisibilizado otras expresiones masculinas y femeninas –diversas y alternativas– de jóvenes populares ubicados en los sectores populares de Medellín, que necesitan esperar hasta bien avanzada la década del 2000, para lograr un escenario de difusión y representación. De un lado, emergen investigaciones que recrean otras formas de agrupación juvenil en barrios populares, con vínculos que privilegian las elecciones estético-musicales: rock, punk, reggae, hip hop. (Arias, 2002; Henao & Castañeda, 2002; Garcés, 2010); de otro lado, se fortalecen producciones audiovisuales alternativas de video comunitario y educativo, que hacen emerger “otras formas de estar-juntos en la periferia urbana” (Quintero, Tapias y Cataño, 2019).

Veremos cómo el *hip hop* confronta el mundo establecido a través de los discursos hegemónicos propios de un discurso instituido, presente en los *mass-medias* y en más fuertemente en las industrias culturales. Frente a los discursos hegemónico, veremos cómo surgen otros discursos, desde la disidencia o resistencia juvenil, propia de narrativas musicales juveniles que promueven relatos alternativos. Allí vemos expresiones juveniles vinculadas a los postulados de No-violencia, de Resistencia Civil, de Objeción de Conciencia, autogestión. El *hopper* hace de su discurso una propuesta poética, con su vivencia como inspiración, allí “*emerge un sujeto portador de un discurso capaz de proveer de sentido las tensiones que atraviesa su subjetividad, su vida cotidiana y su lugar en el universo social*”. (Perea, 1999, 98)

La música: narración vital

Las identidades juveniles ofrecen un campo de investigación que supone el surgimiento de nuevos procesos de socialización e identificación grupal; ello

implica un proceso de visibilización del joven durante el siglo XX. Para reconocer ese proceso, es necesario revisar la tensión entre el mundo del consumo juvenil y el mundo *underground*, considerando que mientras el primero posiciona la juventud paradigmática de la sociedad del bienestar, el segundo se relaciona con la juventud marginal. Y entre unos y otros, jóvenes incluidos o excluidos, veremos que no es lo mismo participar de la sociedad desde dentro que desde sus márgenes.

En la actualidad, los renovados movimientos juveniles realizan reivindicaciones que no caben en los esquemas totalizantes de los *mundos de consumo juveniles* o *mundos alternativos* relacionados principalmente con el género musical y la socio-estética. Por eso se retoma y recontextualiza el concepto de *culturas juveniles* para comprender la incorporación de nuevas variables que refuerzan la contradicción, como son las posiciones étnicas, de género, de ubicación geográfica o de orientación sexual que no eran consideradas antes, y que se presentan de forma relevante en las expresiones juveniles.

Los *hiphoppers* recrean sus propios espacios donde evidencian una marcada separación entre el mundo adulto y el mundo joven. Son espacios urbanos resignificados por los jóvenes que abarcan los *mass medias* y las nuevas tecnologías de información (sitios web) sin perder relación intensa con el barrio, la calle, la esquina, el “parche”. En ese proceso de resignificación de espacios propios aparecen los estudios de grabación y edición, gracias a la flexibilización de la tecnología que es apropiada para construir sus propios discursos sonoros y visuales.

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

En el barrio Kennedy ensayábamos en terrazas o en la calle; uno compraba cartón, que suplantaba el *conquer*, así uno arma con dos cajas de nevera de tipo *wirpool*, y para donde usted va, ella está lista para ensayar, pues ese cartón lo pegábamos sobre la plancha o la calle y nos permitía bailar donde fuera; ese cartón lo rayábamos con *graffiti*; nunca pudimos comprar el verdadero *conquer*, eso es como un piso sintético que se enrolla, y tú te lo llevas; ahorita todos los grupos que se respeten lo tienen, hace parte de los instrumentos del *breaky*. (Entrevista Medina., 2005)

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

Los *hiphoppers* para apropiarse de un espacio vacío inician una importante labor de conversión: el espacio vacío comienza a contener la marca *hip hop* y será habitado, frecuentado y cuidado cotidianamente por el grupo. Por eso los espacios pueden alcanzar la configuración de territorios, al convertirse en espacios que guardan los afectos y los rituales del grupo. Se entiende como los espacios *hoppers* pueden alcanzar la noción de *lugar* al ser “*espacios cargados de sentido, se constituyen a partir de ser habitados, vividos. Guardan las memorias, los afectos y las liturgias. Se trata de espacios que han sido habitados y contienen un grado pleno de significación*”. (Margulis, 1998, p.20)

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

El barrio: territorio de integración juvenil

Al observar las dinámicas sociales actuales propias de las grandes ciudades es posible afirmar que *la educación y el trabajo continúan siendo los principales vehículos a partir de los cuales un individuo se integra en la sociedad, aun cuando su capacidad de construir mecanismos de subjetivación haya declinado* (Mayer, 2010, p.18). En lo que respecta a la integración juvenil en territorios populares, serán los jóvenes a través de sus procesos de organización y creación estética, quienes logran constituir espacios-tiempos compartidos, que renuevan las formas de estar juntos en

contexto cardados de conflicto urbano.

Esta situación, parece más aguda cuando observamos la vida cotidiana de los barrios populares de Medellín, marcados por la violencia armada (narcotráfico, guerrilla, delincuencia común), donde el joven es el foco de mayor presión. En la historia de la violencia urbana de Medellín se registra la década del noventa, como el momento de mayores restricciones socioeconómicas y la falta de oportunidades para los jóvenes de los sectores populares; no en vano, importantes segmentos de jóvenes populares se “resistieron a la guerra” y optaron por organizarse en torno a diversos objetivos sociales, comunitarios y políticos para resistir a la espiral de violencia y de guerra, producto del narcotráfico y la combinación compleja con bandas y milicias descendientes de las guerrillas.

La “ola de violencia urbana”, término común para nombrar las condiciones cotidianas de los barrios populares de Medellín contribuyen más aún a la desinstitucionalización y la destradicionalización que agudizan y fracturan los hábitos cotidianos de los jóvenes en sus entornos. Los y las jóvenes se enfrentan a la presión militar de bandos armados; ven fracturada su vida cotidiana ante la presencia de conflictos y tiroteos; aumenta la deserción escolar, disminuye la vida en los espacios públicos, predomina el encierro y el miedo; y peor aún, para los y las jóvenes vincularse a la guerra aparece como “una opción de vida”. En ese sentido, la investigadora Pilar Riaño manifiesta:

Para los jóvenes marginados, las bandas y las actividades criminales se convirtieron en una opción atractiva que prometía dinero y prestigio. En Medellín, en el transcurso de cinco años (1985-1990), se reportó la existencia de 150 bandas barriales las cuales tenían vínculos directos con el Cartel. La imagen de joven violento se instala a partir de dos tipos de organizaciones. El primero fue la guerrilla que usó la violencia con propósitos políticos o “revolucionarios”. El segundo tipo fueron las organizaciones del narcotráfico, Ambas organizaciones resultaban atractivas a los jóvenes, o a su vez, eran forzados a engrosar sus filas. (2006, p. 35)

En los barrios populares, a pesar de esta situación aguda de violencia y desestructuración de la vida cotidiana, no deja de sorprendernos la fuerza colectiva de las agrupaciones juveniles que descubren y renuevan la importancia que tiene para los y las jóvenes la creación de un espacio y tiempo compartidos alrededor del hip hop. Se trata de la fuerza de los colectivos juveniles y escuelas de hip hop,

que potencian diversas expresiones de arraigo e integración territorial, propiciados y potenciados por sus acciones colectivas y los procesos comunicativos locales y puntuales.

Gracias a la vinculación de los y las jóvenes a los colectivos juveniles y las escuelas de hip hop, ellos y ellas descubren que pueden actuar no como individuos aislados, sino como integrantes de un entorno colectivo, donde su acción crea comunidades políticas; se requiere un equilibrio entre responsabilidades individuales y colectivas. Los colectivos y las escuelas de hip hop en Medellín, evidencian claramente esta situación, en especial porque estos espacios promueven acciones de convivencia pacífica “En medio de la Guerra”, así lo expresan varios jóvenes

Leandro: Deja mucho que pensar la idea de que el barrio popular reproduce e incrementa la violencia; si bien el contexto social de los barrios populares, la realidad objetiva determina en gran parte nuestra mentalidad, no es totalmente cierto que todos los sujetos que vivimos inmersos dentro de contextos adversos dejemos que nuestra subjetividad se reduzca a la misma timidez, de lo contrario no tendría explicación la existencia de tantos seres excepcionales en nuestros barrios vinculados a acciones colectivas y políticas!!! (Entrevista grupal, Leandro – Integrante del Colectivo Hip Hop Cultura y Libertad, 2006)

Jeihhco: El hip hop en la Comuna 13 toma fuerza desde el 2002 con la conformación de la Red La Élite, en medio de dos operaciones militares (Operación Mariscal, 21 de mayo; Operación Orión, 16 de octubre) donde participaron la fuerza pública, paramilitares, policía, guerrilla y milicias, acciones que dejan en evidencia un irregular conflicto urbano en escalada y que desencadenan un sinnúmero de violaciones a los derechos humanos y el derecho internacional humanitario, estigmatización social hacia la población de este sector y, como consecuencia, mayor exclusión de la población vulnerada por la violencia, pérdida de movilidad, represión a procesos organizativos y agresiones a la comunidad en general. El HIP HOP como movimiento, potencia procesos asociativos que tienen en común cierta inconformidad frente a la guerra y el conflicto armado, especialmente recrudecido en la Comuna 13. Ha favorecido así la conformación y vinculación de grupos y organizaciones que asumen la responsabilidad por una transformación social, donde el arte se asume como una

alternativa para influenciar los discursos y acciones hacia la resistencia pacífica al conflicto armado y a la violencia. (Entrevista grupal, relato de Jeihhco, integrante Red Élite Hip Hop, 2006)

Los colectivos y escuelas de hip hop son espacios de formación intergeneracional, y en la escena hip hop de Medellín son más bien recientes. Se trata de una expresión que toma fuerza en el 2000 y va creciendo, hasta lograr convertirse ser un elemento clave en los procesos organizativos del hip hop local. Puede nombrarse como una nueva fase, donde la expresión estética y artística se articula con búsquedas formativas y organizativas, que obligan a pensar y redimensionar la labor de los colectivos.

En ese sentido, resulta significativa la experiencia de Agroarte. Esta propuesta nace en la zona occidental de Medellín (entre la Comuna 13 y el corregimiento de San Cristóbal), y recupera la memoria de Violencia y abandono del Estado, al hacer visible las historias de:

Doce lugares de la comuna 13, doce sitios en los que por una u otra razón la violencia dejó sus huellas y sembró miedo, Agroarte comenzó a hacer ‘Jardines resistentes de vida’, una iniciativa para mantener a la comunidad unida a través de la siembra. Primero se sembró, luego se cantó, porque allí la agricultura va de la mano del hip hop. Son, después de todo, las expresiones culturales que más naturalmente se dan en las comunas. Con los jardines, donde se siembran hortalizas, plantas aromáticas y de jardín, la comunidad lentamente se fue apropiando de esos sitios que desde siempre habían sido suyos y allí se empezaron a contar las historias que por miedo habían callado. (Centro de Memoria Histórica, 2014)

Agroarte pues considerarse una propuesta alternativa de comunicación comunitaria y resistencia civil, pues se trata de un proyecto que vincula apropiación social del territorio, agricultura y hip hop. En palabras de AKA uno de sus fundadores, Agroarte considera que:

El territorio en el que crecimos eran canteras, escombreras, y allí vimos muchas cosas que nos hablaban de la muerte. Este proyecto nació como forma de resistirnos, de unir a la comunidad a través de la siembra. Las personas vienen a cultivar, pero mientras cultivan cuentan sus historias, conocen a sus vecinos; participan niños, jóvenes y adultos, y eso carga de un valor simbólico a las

plantas”, narró Aka, artista vocero del proyecto. (Testimonio AKA-Fundador de Agroarte, 2014).

Agroarte vincula en sus prácticas y procesos de intervención de ciudad, otras iniciativas similares, como: Semillas del Futuro, Dispensadores de Felicidad y Unión Entre Comunas; es una forma de reivindicar las formas de poblamiento popular de Medellín, al considerar que los barrios de *“nuestras laderas han sido contruidos por habitantes desplazados de diferentes lugares del país ya sea por actos violentos o por ir en busca de oportunidades. La siembra es una práctica que está en su memoria, en su historia, y cada planta que siembran, sea una cebolla o un plátano, una de tierra caliente o de tierra fría, tiene detrás un significado”*. (Testimonio AKA-Fundador de Agroarte). Agroarte logra consolidar una metodología de apropiación social del territorio, basada en procesos de comunicación que permitan

Fomentar intercambios de conocimientos, recuperando y dignificando con la memoria nuestros orígenes, conocimientos que el sistema de nuestras ciudades pareciera hacernos olvidar: la siembra que da paso a otras estéticas (a la mano de todos), comida, remedios y bebidas. En nuestras ciudades también queremos que el jardín se vuelva una actividad producto y generadora de tejido social para romper las barreras del miedo. Es la amistad y el afecto nuestro principal remedio contra el miedo, primero eliminando barreras con el otro desde la solidaridad y la confianza y luego reclamando un espacio y unas horas que habíamos perdido por la violencia. Adueñarnos de nuestra memoria es un acto de dignidad que transforma el miedo en exigencias, conquistando un porvenir como un homenaje a los ausentes (las víctimas). Hablamos de reapropiarnos del entorno cotidiano con formación para niños y niñas, con liderazgo y saberes femeninos. (Casa Morada, 2014)

Entre Escuelas de Hip Hop y expresiones de apropiación social del territorio, vemos cómo emerge un ejercicio de diálogo intergeneracional, donde algunos *hoppers* de vieja data, empiezan a jalonar procesos culturales en los barrios populares y convocan a niños y jóvenes para propiciar espacios de encuentro y aprendizajes colectivos. Se trata de espacios-tiempos intergeneracionales donde adultos, jóvenes y niños se re-apropian y re-construyen conjuntamente, los elementos e ideologías básicos del hip hop y sus orientaciones y apuestas y, desde allí, re-crear este movimiento cultural.

Los colectivos y escuelas hip hop dinamizan intervenciones barriales bien importantes para promover un diálogo intergeneracional entre *veteranos del hip hop* y comunidad. En el Colectivo Cultura y Libertad se resalta la labor de Jorge Iván Henao “El Mocho” (importante precursor de la cultura hip hop en la ciudad de Medellín) y su trabajo en la comuna 8 con la Escuela de HipHop Zona 8 (ahora se llama Elemento Ilegal); en la comuna 4 se destaca la labor de Henry Arteaga y el colectivo Crew Peligrosos; en la zona de la comuna 13, es importante mencionar la labor de Jeihhco, en la labor desarrollada por Casa Kolacho y, en esta zona se destaca también El Aka, con su propuesta de Agroarte. Cada colectivo integra un buen número de grupos de sus zonas urbanas, y la integración o articulación de colectivos juega un papel muy importante, para promover una resistencia activa al conflicto armado (presente con agudos enfrentamientos y operaciones militares en cada zona).

Esa labor de depuración del hip hop como *propuesta colectiva* está acompañada del fortalecimiento en gestión administrativa de los artistas, al vincular sus propuestas al Presupuesto Participativo. Para lograr incorporar dineros públicos en las propuestas de hip hop se necesita convencimiento y maduración de la proyección artística local, zonal y nacional; así las escuelas logran mayor acción y visión de los artistas locales, buscando, además, dialogo con las propuestas nacionales e internacionales; ahora se entiende que se trata de una propuesta colectiva que cobra fuerza en la red de acción concertada, amplia y organizada.

La cultura hip hop tiene que ser una propuesta organizada que reúne sus cuatro elementos: rap, graffiti, break, dj. Para verlos unidos se necesita documentar la vida del hip hop en vídeos, fotografías, revistas, boletines y plegables, y lograr comunicar lo que hacemos y dejar claro quiénes somos. Solo así se logran mejores niveles de gestión, que ya no piensa solo en un elemento, un break ya se piensa con un Mc y a su vez con el graffiti y dj. Ahora es claro que se trata de una propuesta colectiva, ningún elemento puede estar aislado. La gestión que hace un grupo ya piensa en todos los elementos y convocada a todos sus representantes.

Habría que agregar que los colectivos de hip hop, además de ser una alternativa organizativa juvenil (en tanto se da en el terreno de la informalidad y de la desestructuración de roles fijos e inamovibles, con apuestas que promueven la cooperación, la alianza y la fraternidad), se convierten para los jóvenes en espacios de vida, de aprendizaje, de socialización, pues son los escenarios que ellos eligen para desarrollarse como artistas y personas, en donde se establecen lazos

de amistad y afectividad, en donde se dan procesos de transmisión, re-creación y apropiación de valores y costumbres de la sociedad adulta a la luz de sus contextos y vivencias.

La investigación de García & Giraldo (2011) nos ofrece un panorama general de la magnitud del fenómeno de las escuelas y colectivos de hip hop en Medellín: logran localizar la presencia de escuelas y colectivos y dar cuenta la magnitud de su crecimiento. Se resalta que en Medellín y su área metropolitana en el año 2010, suman más de 25 iniciativas e integran aproximadamente 400 hoppers organizados en propuestas colectivas, de las cuales 12 son escuelas de hip hop. Es importante aclarar que este listado se encuentra en proceso de construcción. Son muchos los colectivos de Hip Hop que surgen día a día, otros que se disuelven, actualizan o fusionan, y muchos más que aún no se encuentran referenciados, pero que, sin duda, adelantan un trabajo valioso en su entorno. Igualmente, existe un sinnúmero de grupos y personas que no se vinculan a propuestas conjuntas, sino que desde la individualidad de sus construcciones aportan al fortalecimiento de la escena *hiphopper*.

A manera de cierre

En los colectivos y escuelas de hip hop se reconoce el trabajo, de los jóvenes para ejercer diferentes acciones de reapropiación y recreación de su vida de barrio; los jóvenes quieren espacios propios y diferentes a los establecidos en la política instituida (partidos políticos, asambleas barriales, juntas de acción comunal), así exploran otras formas de agruparse, llamadas por lo pronto colectivos juveniles. En Medellín es visible entre los jóvenes un interesante tránsito en las formas de agruparse y constituirse como sujetos políticos, evidente en las agrupaciones culturales recientes con búsquedas claras en organizarse entre jóvenes y para jóvenes, bajo propuestas de: colectivos y articulaciones. Estas agrupaciones tratan ante todo de distanciarse de las formas tradicionales de organización y explorar otras formas de ser joven, actor social y gestor cultural. Se trata de colectivos fuertemente comprometidos con la dinámicas sociales y culturales de sus entornos, donde hacen de la comunicación un elemento clave de su agrupación, en tanto, se apropian de medios de comunicación, basados en procesos propios de autoaprendizaje, colaboración grupal, autogestión y pluralismo.

El hip hop logra ser un escenario de participación y organización juvenil pro-

visto de contenidos y lenguajes que se constituyen en expresiones de carácter político, con creaciones artísticas que describen realidades locales y globales (las interpretan e interpelan), transitando entre la denuncia, la movilización social y la resistencia activa en espacios y territorios violentos. Por ello, en él existen expresiones metapolíticas que desde el arte y la organización de colectivos se adhieren a postulados de no-violencia activa, acciones directas y movilización social local.

El hip hop se puede entender como una identidad narrativa de las juventudes, dotada de una fuerza de atracción identitaria cuyos elementos constitutivos recrean un conjunto de sonidos, letras, pinturas, danzas y cantos, desde los cuales los jóvenes asumen elecciones particulares y diferenciales que les permiten situarse en un contexto, que les ofrece la posibilidad de construir maneras de ser y actuar en el mundo (Garcés, 2010, p.45).

En el hip hop los jóvenes encuentran una vía de expresión estética que los vincula con su entorno (barrio, cuadra, grupo de pares). Se trata de un vínculo entre la realidad urbana y la creación estética personal y grupal. Por ello afirmamos que cuando un hopper asume cantar rap, bailar break o plasmar sus pensamientos en un graffiti, logra una expresión subjetiva y cultural con impacto político. Así lo expresa Jesús Martín-Barbero:

los jóvenes emergen como una generación que no se constituye a partir de identificaciones con figuras, estilos y prácticas de añejas tradiciones que define la cultura, más bien rompen con un estilo y una continuidad, que se manifiesta mediante la imagen en la manera de vestir, de asimilar la música, de comer, de hablar. (Martín-Barbero, 1996, p. 12)

El hip hop se convierte, entonces, en un medio de expresión y resistencia juvenil donde los jóvenes son escuchados a través de su denuncia estética creativa, que les permite pensar y actuar su vida cotidiana. El siglo XXI se puede nombrar.

En la actualidad los procesos organizativos del hip hop en Medellín se configuran a través de las *Escuelas Populares de Hip Hop*. Allí se valida la presencia de los colectivos de hip hop como espacios donde los jóvenes de los barrios populares logran reconfigurar sus proyectos de vida basados en resistencia estética, y sus elementos de configuración, se resumen en:

Relaciones de afectividad y de amistad entre sus integrantes, pues son las bases que sostienen la creación y permanencia en el tiempo de sus procesos culturales. La amistad es un valor fundamental, fuente de integración y de pertenencia a un “nosotros” (identidad), que en últimas es el pilar de sus acciones colectivas.

Dinamización de los colectivos juveniles. Considerados espacios de encuentro, disfrute y goce que, como grupo de amigos, los colectivos forman parte de la vida cotidiana de los jóvenes, pero, a la vez, una buena parte de la vida cotidiana de estos se desenvuelve en el marco de sus colectivos y el trabajo sociocultural que realizan.

Arraigo territorial. El barrio más que un referente espacial, es un referente fuerte de organización que configura los procesos de identificación, pertenencia, representación, actuación, creación y gestión de los colectivos. El territorio ofrece a los colectivos, además de una ubicación en el mundo, espacios de construcción de filiaciones y referentes de pertenencia que refuerzan sus lazos. El barrio es el epicentro de sus prácticas, pero, también es el lugar central por donde pasan los procesos de construcción identitaria y creativa de los jóvenes de sectores populares urbanos. Los colectivos todo el tiempo nombran sus barrios, su comuna, los reivindican y exaltan desde sus canciones y sus acciones culturales.

Si consideramos estos elementos en relación con los procesos organizativos, veremos que la configuración de los colectivos de hip hop, y la manera como se nombran ellos mismos, resalta la denominación de *organización alternativa juvenil*, en tanto se da en el terreno de la informalidad y de la desestructuración de roles fijos e inamovibles, con apuestas que promueven la cooperación, la alianza y la fraternidad. Se convierten para los y las jóvenes en espacios de vida, de aprendizaje, de socialización, pues son los escenarios que ellos y ellas eligen para desarrollarse como artistas y personas, en donde se establecen lazos de amistad y afectividad, en donde se dan procesos de transmisión, re-creación y apropiación de valores y costumbres de la sociedad adulta a la luz de sus contextos y vivencias.

Referencias

- Benjamín, Walter (1991) *El narrador*. Madrid: Editorial Taurus, Madrid.
- Bendezú, R. (1989). Aproximación semiótica al discurso de la comunicación alternativa. *Contratexto*. No. 4. Julio, Universidad de Chile.
- Bernete, F. (2007-julio) Culturas juveniles como aperturas de espacios, tiempos y expresividades. *Revista de estudios de juventud*. No. 78 Instituto de Juventud. pp. 45 – 61. www.injuve.mtas.es
- Benhabib, S. (2006) *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katzeditores.
- Castañeda, S y Henao, J. (2007) *Diccionario del Parlache*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Cardoso de Oliveira, R. (1996). El trabajo del Antropólogo: mirar, escuchar, escribir. *Revista de Antropología*. 39. 13-37
- Delgado, M. (2002). *Disoluciones Urbanas. Universidad Nacional de Colombia, Colección Estética Expandida*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2002.
- Garcés, Á. (2018). *Juventud y Comunicación. Expresiones de consumo y resistencias estéticas*. Medellín: Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Garcés, Á. (2017). Relatos de vida y taller de memoria. Acercamiento a la subjetividad juvenil. En M. Álvarez (Ed). *Pensar la comunicación. 10 rutas para investigar en comunicación*. Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Garcés, A. (2010). *Nos-otros los jóvenes. Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*. Medellín: Sello Editorial Universidad de Medellín. 2da Edición.
- García, N. y Giraldo, J. (2011) *Hip Hop y Educación: Aproximación a los procesos culturales de cuatro colectivos de Hip Hop de Medellín*. Tesis de grado Trabajo Social, Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Sociales.
- Margullis, M. (1994). *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Argentina: Espasa Hoy.
- Mélich, J-C. (2002). *Filosofía de la finitud*. Barcelona. Herder.

- Martín-Barbero, J. (1996). Heredando el futuro. Pensar la educación desde la comunicación. *Nómadas*. 5, pp.10-22
- Margullis, M. (1994). *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Argentina: Espasa Hoy.
- Mayer, L. (2010). La experiencia política socialmente construida: ¿Cómo influye la integración en la percepción de lo público en los jóvenes? En *Jóvenes Argentinos: pensar lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ortiz, C. (1991). El sicariato en Medellín entre la violencia política y el crimen organizado. *Análisis Político*. 14, 60-73.
- Perea, C. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Bogotá: La Carreta Social.
- Quintero, P., Tapias, C. y Cataño, L. Pasolini en Medellín. Estéticas versus Violencia. En A. Garcés. *Diálogo de saberes en colectivos*. (Ed.) Medellín: Sello Editorial Unaula y Universidad de Medellín.
- Riaño, P. (2006). *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Riaño, P. (2000). Recuerdos metodológicos: el taller y la investigación etnográfica. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. 10. 143-150.
- Rincón, O. (2006) *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Vila, P. (2002) Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos. En *Cuadernos de Nación. Tomo: Música en transición*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Zubillaga, V. y García, M. (2012). Líricas que denuncian el malestar: el rap de los jóvenes varones que habitan barrios populares en Caracas. En J. Suárez et alter. *El nuevo malestar en la cultura* (Coord.). México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales